

STUDII ȘI
CERCETĂRI
DE
ISTORIA ARTEI

SERIA
ARTĂ PLASTICĂ

TOMUL 18

1

1971

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

S U M A R

	Pag.
* * *	
AMELIA PAVEL,	La a 50-a aniversare a Partidului..... 3
PAUL PETRESCU,	Probleme ale redactării unei istorii a artei românești contemporane 5
	Perspectivile artei populare în lumea contemporană 11

S T U D I I

MIHAI GRAMATOPOL,	Podoabele în Dacia romană 19
Arh. EUGENIA GRECEANU,	Influența gotică în arhitectura bisericilor românești de zid din Transilvania 33
Arh. CONSTANTIN JOJA,	Contribuții la cunoașterea arhitecturii civile din Istanbul 61
PAUL PETRESCU,	Condiții sociale și istorice reflectate în arhitectura urbană. Locuințe ale țăranilor și târgoveților din Bucureștii secolelor XVIII—XIX 77
Arh. ADRIAN GHEORGHIU,	Pentru o tipologie a orașelor din România..... 107
ROSWITH CAPESIUS,	Modalități stilistice în decorul interiorului țărănesc din nordul Transilvaniei 113
RADU BOGDAN,	Andreescu în conștiința critică a începutului de secol 123
VIORICA ANDREESCU,	Samuel Mütznér — un reprezentant al impresionismului și neoimpresionismului în România..... 133

M A T E R I A L E

PIA IONESCU,	Icoane de vatră 151
MARINA MARINESCU,	Țesături românești de ceremonie: funcție și tipologie 157

N O T E Ș I D O C U M E N T E

IOAN SPIRU,	Un pictor și sculptor țăran: Constandin Vasilescu.. 167
RADU IONESCU,	Arhiva G. Oprescu. Scrisori de la pictori români... 169

C R O N I C A V I E Ț I I A R T I S T I C E

Sesiunea științifică a Sectorului de istoria artei românești moderne și contemporane al Institutului de istoria artei (Ioana Vlasiu) 185	
Expoziția Brăduț Covaliu (Amelia Pavel) 187	
<table border="1"><tr><td>Petru Comarnescu</td></tr></table> (A. P.) 189	Petru Comarnescu
Petru Comarnescu	
<table border="1"><tr><td>Ary Murnu</td></tr></table> (A. P.) 189	Ary Murnu
Ary Murnu	
<table border="1"><tr><td>Marius Bunescu</td></tr></table> (Gheorghe Cosma) 190	Marius Bunescu
Marius Bunescu	

R E C E N Z I I

Γ.Α.ΜΕΓΑΣ, Μελετα τ λαϊκῆς ἀρχιτεκτονικῆς (Paul Petrescu) 191
ZOLTAN BANNER, Mattis Teutsch (Ioana Vlasiu) 192
Repertoriu de expoziții (alcătuit de Irina Fortunescu)..... 193

Sub semnul mării sărbători pe care poporul nostru o cinstește în acest an — aniversarea unei jumătăți de veac de la întemeierea Partidului Comunist Român — se cade desigur a marca, o dată mai mult, aici, locul pe care cercetătorii unui însemnat capitol al istoriei culturii românești, acela al artelor plastice, îl au în opera de edificare a noii noastre civilizații socialiste. Conștienți că slujesc acesteia prin pasiunea cu care se dedică luminării unor aspecte multiple din trecutul creației plastice românești — nu mai puțin însă și a unor direcții contemporane din arta noastră actuală —, prin dorința de a reda patrimoniului de cultură al țării noi epoci, opere și personalități de creatori — în perspectiva unor interpretări mai nuanțate, a descoperirii unor sensuri mai adânci, a unui notabil spor de informație față de trecut —, istoricii artei vechi, ai artei moderne și contemporane, ai artei populare din România, colaboratori, unii de două decenii încă, ai revistei noastre, omagiază alături de toți oamenii de știință și cultură sărbătoarea Partidului nostru.

Aflați fie a doua zi după încheierea unor sinteze asupra diferitelor momente și capitole ale istoriei artelor plastice românești — ne gândim la primele două volume ale Istoriei artelor plastice din România, închinată evoluției fenomenului artistic pe pământul nostru, din cele mai vechi timpuri pînă în zorii epocii moderne, sau la Istoria artei populare din România, recent terminată —, fie în plină elaborare a unor alte opere colective cu caracter similar; cercetînd multilateral trăsături specifice și inedite ale artei noastre medievale, conexiunile ei cu arii de civilizație înconjurătoare, principalele coordonate ale artei moderne și contemporane românești și raporturile ei cu arta europeană, specificul artistic al unor zone de artă populară și locul lor în creația românească mai veche și mai nouă, în sfîrșit, viața și opera unor personalități marcante ale artei noastre din secolul trecut și din veacul nostru, cea mai mare parte a specialiștilor ale căror nume au fost și vor mai fi întîlnite în paginile acestei reviste — unde au văzut în chip constant lumina tiparului studii ce au pregătit, adesea, sintezele viitoare — pot socoti în chip legitim a-și fi adus o reală contribuție, fiecare pe măsura talentului și a pasiunii sale, la așezarea istoriografiei românești de artă plastică pe noi temeuri, cele ale materialismului dialectic și istoric, ale concepțiilor noi despre trecut, în lumina indicațiilor din documentele Partidului.

În acest sens putem aprecia că îndeosebi climatul de dezbateri principiale, sincere, deschise, privind multiplele aspecte ale vieții sociale, climat promovat de Congresul al IX-lea al P.C.R., a făcut ca și pe tărîmul cercetării fenomenului artistic să poată fi abordate, într-o lumină nouă, probleme ca aceea a valorificării tradițiilor prestigioase ale artei noastre plastice și ale istoriografiei acesteia — judecate marxist, în perspectiva indicațiilor date de Partid în ceea ce privește preluarea critică a bogatei noastre moșteniri culturale —, aceea a specificului artei românești de-a lungul timpului, a legăturilor artistice dintre diferitele naționalități ce trăiesc de veacuri alături, pe pământul țării noastre.

În același timp, prin sublinierea a ceea ce este valoros, progresist, în trecutul nostru artistic, prin cercetarea multilaterală a istoriei fenomenului plastic românesc și a raporturilor sale cu arta universală, studiile și articolele publicate în ultimul timp în revista noastră au constituit — unele dintre ele — un aport nu lipsit de importanță la evidențierea a tot ceea ce se opune, în tradițiile culturale artistice românești, falselor căutări de « mode » străine care nu corespund în nici un fel spiritualității noastre, realităților socialiste din România contemporană, a tot ceea ce, în schimb, poate contribui la educarea publicului iubitor de artă și la îndrumarea artiștilor în direcția cultivării unor tradiții care sînt deopotrivă valori ale trecutului și ale prezentului.

Revista noastră poate desigur să facă încă mult pe această cale, trebuie să se îndrepte mai stăruitor, prin tematica materialelor publicate, spre actul artistic contemporan, spre reactualizarea unor momente însemnate din trecutul revoluționar al artei noastre.

« Avem rezultate minunate în literatură și artă — spunea, la întîlnirea din 10 februarie 1971, cu oamenii de cultură și artă, tov. Nicolae Ceaușescu — dar există din păcate și neajunsuri pe care ar trebui să le discutăm mai amănunțit, inclusiv în coloanele revistelor și ziarelor, fără ca acestea să supere pe cineva. Spunînd adevărul în spirit critic, spiritul propriu muncii generale a partidului nostru, nu jignim pe nimeni, ci asigurăm progresul artei și al gîndirii estetice. Trebuie să recunoaștem deschis că mai avem mult de făcut pe tărîmul creației literar-artistice, așa cum de altfel mai avem mult de făcut în sfera producției materiale, în activitatea științifică, în toate domeniile vieții sociale ».

Și cu același prilej, secretarul general al Partidului nostru, subliniind necesitatea unei politici înțelepte de propagare a valorilor noastre culturale pe un plan mai larg, internațional, — necesitate căreia paginile revistei noastre trebuie să-i răspundă cît mai mult și cît mai bine în viitor — adăuga: « Datoria noastră este să facem cunoscute peste hotare marile realizări ale culturii patriei noastre, să ne afirmăm cu contribuția noastră originală în patrimoniul civilizației internaționale. Totodată considerăm că a te izola, în orice domeniu de activitate, înseamnă a renunța să progresezi în pas cu cuceririle cunoașterii umane, a renunța la aportul gîndirii și cunoașterii altor popoare. Iată de ce noi nu sîntem partizanii izolării. Cu atît mai mult în domeniul ideologic izolarea denotă slăbiciune, lipsa încrederii în forța concepției tale despre lume și viață, a filozofiei tale, a convingerilor care te animă — în cazul nostru, a concepției materialist-dialectice. Noi nu avem de ce să ne temem în confruntarea pe plan mondial în domeniul literaturii și artei, ca în orice alt domeniu al gîndirii sociale, pentru că sîntem convinși de superioritatea concepției noastre, a filozofiei noastre comuniste, pentru că credem cu putere în victoria ei. Concepția noastră s-a dezvoltat în lupta cu concepțiile opuse, cu ideologiile reacționare. Ea se afirmă și se dezvoltă creator în confruntarea deschisă cu toate celelalte curente contemporane, cucerind tot mai mult teren, fiind îmbrățișată de cercuri tot mai largi ale omenirii progresiste. Tocmai de aceea noi cerem creatorilor pe tărîmul culturii și artei să militeze cu fermitate pentru triumful ideologiei noastre, să fie promotori ai idealurilor de dreptate socială, de libertate, independență și prietenie între popoare, să contribuie la unirea forțelor intelectuale progresiste de pretutindeni în lupta pentru destindere și colaborare internațională, pentru o lume mai bună, mai fericită ».

Toate aceste indicații date de conducătorul partidului și statului nostru creatorilor de cultură și artă — dar deopotrivă și implicit cercetătorilor creației artistice din România, grupați, în marea lor majoritate, în jurul Institutului de istoria artei — constituie repere importante și prețioase pentru colectivul de redacție al revistei noastre, pentru toți colaboratorii săi care, alăturîndu-se tuturor revistelor de știință și cultură din țară în aniversarea celor cincizeci de ani de la apariția acestuia în viața socială și politică a României, propunîndu-și să îmbogățească tot mereu cunoștințele despre trecutul și prezentul nostru artistic, vor sluji și mai departe știința și cultura românească la nivelul exigențelor pe care marile prefaceri contemporane le impun.

PROBLEME ALE REDACTĂRII UNEI ISTORII A ARTEI ROMÂNEȘTI CONTEMPORANE

de AMELIA PAVEL

Inter-o revistă de artă de mare circulație apărea recent modelul unei mobile-biblioteci exclusiv rezervată enciclopediilor și dicționarilor în multe volume. Un text adăugitor preciza că astfel, într-un spațiu restrâns — la propriu și la figurat — intelectualul de astăzi poate avea, din punctul de vedere al epocii noastre, o perspectivă de ansamblu asupra culturii naționale și universale, fiind scutit de alte lecturi din domeniul informației, mai puțin cuprinzătoare și mai puțin obiective.

Faptul este mai semnificativ decât apare la întâiul contact. A vorbi despre nevoia contemporană a unor modalități de informare de ansamblu, adică a unor sinteze privind diferitele fenomene de cultură pe domenii, a devenit un loc comun. Epocile de mari transformări și răsturnări de valori simt în mod mai acut decât altele nevoia unor inventare sistematizate ale valorilor dobândite și intrate definitiv în patrimoniul culturii. Aceste inventare-sistem, fie că ni se înfățișează sub forma unor enciclopedii și dicționare, fie sub forma unor manuale de diferite proporții, de la compendii la tratate, fixează un stadiu, asigură cititorului o garanție în circulația lui printre valori, îi oferă ceva « de gata », o confruntare definitivă cu ansamblul unei culturi, a unei perioade istorice. Îl așază astfel la capătul unei recapitulări oricând posibile și îl « înarmează » într-un fel în fața noului care va veni. Aceste inventarii-sinteză, evident cu atât mai prețioase cu cât sînt mai complete ca întindere în timp și în spațiu, nu pot satisface, cu toate acestea, numai prin cuprinderea și prin exactitatea știrilor, setea de valori deschise, setea de criterii suplă a omului de astăzi.

Pasiunea contemporană pentru enciclopediile serioase, importanța care li se dă în toate țările, faptul că acestor activități își consacră timp cele mai valoroase personalități științifice din diferite domenii este întovărășită de o mare răspîndire a dicționarilor, să le spunem de tip eseistic, care inventariază sintetic și sistematic domenii de cultură, dar sub forma unui comentariu personal, adesea chiar subiectiv, menit totuși să stimuleze cititorul spre dialogul viu, combativ, între valorile cu istorie și cele în curs de intrare și definitivare. Așezarea în ordine alfabetică creează o iluzie de obiectivitate, care uneori există, alteori deloc, alteori este sporadică, apare și dispare. În același timp, acțiunea spre care tind de obicei asemenea lucrări, aceea de a înregistra rezumativ fenomene încă neîncheiate, cu un trecut, dacă nu foarte recent, încă destul de labil, este de a influența o opinie spre constituirea rapidă a unei ierarhii de valori cu aparențe de stabilitate. Structura acestor lucrări împrumută un caracter apodictic de la tipul clasic de dicționare, deși se conturează și aici o evoluție: încep să apară dicționare care nu sînt așezate în ordine alfabetică. Această structură apodictică devine însă un non-sens atunci cînd operează asupra unor conținuturi esențialmente mobile, a căror esență este mai ales relațională și are nevoie pentru a fi înțeleasă în primul rînd de protecția unei încadrări într-o suită cronologică.

Valabilă în general pentru prezentarea actualității culturale, această situație se impune prin densitatea ei în epoca noastră. Nu numai fiindcă astăzi fenomenele artistice se ivesc,

se înmulțesc și se metamorfozează cu o repeziciune niciodată întâlnită, și deci alegerea, fixarea și definirea valorilor în sine, prin sinteza-dicționar, este o operație de o greutate și de o incertitudine foarte mare, dar și fiindcă în cultura contemporană întreg procesul de ierarhizare a valorilor culturii universale, de oricând și de oriunde, capătă o fizionomie nouă, cu totul particulară. S-a vorbit adeseori despre « egalizarea » gustului la amatorul de artă al zilelor noastre. Într-adevăr, toate fenomenele de artă, toate stilurile, toate epocile sînt înțelese și gustate: inteligența și sensibilitatea artistică a omului contemporan se aseamnă cu un magazin de artă și anticariat în care ar sta laolaltă, într-o ispititoare vecinătate, tana-gre, farfurii de ceramică populară franceză, sculpturi africane, picturi olandeze din secolul al XVII-lea, opere non figurative de ultimă oră etc. Totul este prețios apetenței noastre culturale. Colecționarii, ca și muzeele de altfel, se întrec în a da o aureolă de consacrare acestui fenomen de voracitate spirituală. Chiar selecțiile organizate își fac un titlu de onoare din a asorta, într-o unitate sugestivă și expresivă, stiluri de esențe total diferite, din care apropierea să scoată misterioase afinități, creatoare ale unui climat psihic de mîndrie și sentiment al omnipotenței umane. Vechea opoziție dintre istoricul de artă și « connaisseur » dispare, înlocuită de o obiectivitate generalizată a gustului. Speța cunoscătorilor intransigenți în favoarea sau defavoarea unei epoci devine din ce în ce mai rară. Artiștii, la rîndul lor, sînt alături de amatori. Fiecare curent, mișcare, tendință își caută antecesorii, ba chiar mai multe serii de antecesorii, în diferite faze cronologice și localizări geografice. Fenomenul a început să se manifeste încă de la finele veacului trecut, ducînd la « redescoperirea » lui Greco, a lui Rembrandt, a primitivilor italieni; a atins la începutul veacului nostru, cu expresionismul și cubismul, apoi cu realismul magic și cu suprarealismul un summum al interesului pentru izvoarele justificative, îndepărtate în timp și în spațiu, summum care nu și-a micșorat intensitatea nici pînă în zilele noastre. Mărginindu-ne strict numai la arta românească din secolul nostru, și încă vom găsi o multiplicitate de stiluri, cu configurații programatice diferite, adresîndu-se unor izvoare stilistice diferite, sau diferit interpretate: dacă n-am cita decît deosebirea de poziție dintre Brîncuși, Camil Ressu și Ion Țuculescu în căutările primitiviste și în problema izvoarelor folclorice naționale, sau deosebirile de răspuns în fața viziunii Art-Nouveau-ului dintre Luchian și Paciurea, în fața artei negre dintre Corneliu Mihăilescu și Victor Brauner sau Marcel Iancu, în fața expresionismului dintre Mattis Teutsch și Iser. Toate modalitățile sînt însă interesante, deschizătoare de drumuri, sînt și pot fi inserate într-o ierarhie democratică, descentralizată a valorilor care, tocmai din cauza acestui caracter « descentralizat », nu pot fi înțelese cu adevărat decît în conexiune unele cu altele, în structura unui ansamblu coerent.

Cu atît mai puternic vor apărea toate aceste simptome în arta noastră actuală, în care marile izvoare de valori artistice ale trecutului intră printr-o dublă poartă: una de acces direct, alta de acces intermediat prin modul în care cultura artistică românească dinaintea celui de-al doilea război mondial a asimilat sau s-a comportat față de ceea ce s-ar putea numi — și nu în sens denigrator — voga antecedențelor, a rezervoarelor de stil. Se adaugă la acestea creșterea imensă a posibilităților de informare și a cantității însăși de informare, a problemelor de ordin tehnic survenite prin apariția atîtor noi materiale în toate domeniile artei plastice, împrejurări care toate la un loc duc la rîndul lor la o multiplicitate de experiențe, deci de maniere și tipuri de valori, de « stiluri », asupra cărora o primă operație de clasare și angrenare într-un ansamblu este indispensabilă, dacă vrem să nu se pulverizeze ca o aripă de fluture unele experiențe interesante. Valori deschise pot fi tîrîte de fluxul vieții artistice cotidiene pe maluri părăsite, în timp ce alte manifestări dobîndesc, prin împrejurări de ordin secundar, adesea minimal, o importanță care « rămîne », nu se mai știe bine cum și de ce. « A bate fierul cît e cald » devine astfel o lozincă a criticului și istoricului care se preocupă de problemele artei contemporane, adică de un univers al valorilor friabile, fragile, cărora el le poate, pînă la un punct, sprijini și întări vitalitatea într-un mediu dat. Accentuez « într-un mediu dat », fiindcă experiențele artistice actuale au un caracter colectiv, în sensul că pot foarte greu să fie concepute unele fără altele, sau cel puțin explicate unele fără altele.

Riscul provizoratului unor asemenea consemnări de ansamblu ale fenomenului artistic pe viu există. El reprezintă însă mai puțin o obiecție, cît o trăsătură, inevitabilă, a acestei activități. Problema maturizării unui stil, a unei modalități de exprimare, a ajungerii lor la punctul de la care pot fi considerate ca intrate în istorie se pune altfel în zilele noastre decît în trecut. Felul unei epoci de a înțelege noțiunea de maturitate a viziunii artistice se leagă și de felul ei de a înțelege noțiunea de originalitate, din care elementul de șoc face pînă la un punct parte. Numărul talentelor care au scînteiat, au impus o clipă un mod de expresie, care a putut și influența pe alții și face « școală », dar nu s-au maturizat dincolo de asemenea prime afirmări de importanță, constituie un fenomen frecvent al artei actuale — în general — și ar merita să i se consacre un studiu sociologic.

La fel de frecvent, și nu întotdeauna sub forme negative, așa cum se obișnuiește să se creadă, apare fenomenul metamorfozelor stilistice personale, fapt care are drept urmare o greutate și o incertitudine în stabilirea caracteristicilor, apartenențelor, conexiunilor. O greutate, dar în același timp și o acoperire, este posibilitatea de a reține dintr-o serie de manifestări artistice personale punctele de inserție în mediul dat. Privite lucrurile din acest unghi de vedere, o istorie, mai bine zis privire de ansamblu asupra artei contemporane în curs, ni se înfățișează mai ales ca o istorie a unui mediu, a unui « environment » social, cultural, artistic. Problema pragului de acces în istorie a valorilor despre care vorbea, cu o acută intuiție, Georg Simmel, încă la începutul veacului, nu se mai poate totuși pune, atunci cînd discutăm arta contemporană strict în termenii posibilității de a inseria sau nu o *operă* într-un nex causal cronologic. Problema curenților care a dominat arta începutului de veac și se prelungește în zilele noastre sub forme din ce în ce mai complicate, aș spune chiar mai încurcate, mută limita pragului de acces în istorie pe altă treaptă decît cea a valorii strict estetice, în orice caz pe o treaptă mai incertă. Provizoratul operației în alcătuirea unei istorii a artei contemporane face astfel parte din însăși natura ei, și se poate prezenta ea însăși ca un dat științific, care exprimă un stadiu al experienței critice și estetice, al unei experiențe mai profunde decît cea care intră în categoria oarecum depășită a « gustului artistic ». Am exagera totuși greutatea dacă am socoti că toate, sau cea mai mare parte, dintre fenomenele înregistrate într-o sinteză efectuată din mersul lor sînt supuse unei ierarhizări provizorii. Există destule aspecte conturate, fie prin legături de continuitate cu o activitate mai veche, fie printr-o certitudine a programului de gîndire plastică, sau o evoluție calmă, clară, integrabilă în serii istorice.

Problema caracterului provizoriu al situării fenomenelor în ansamblul desfășurării vieții artistice românești contemporane are însă și alte înfățișări decît cele propriu-zis legate de valoarea estetică a creației plastice. Și oricît am considera, din punct de vedere teoretic, că valoarea estetică a unei opere nu poate fi desprinsă în nici un fel de celelalte valori, extraestetice, pe care, în toate etapele realizării ei, le traversează, am fi lipsiți de simțul realității dacă am nega faptul că, într-o perioadă de fundamentale schimbări pe toate planurile vieții sociale și individuale, cum a fost cea a istoriei României din 1944 încoace, anume valori cultural-politice, dar de ordin extraesthetic, au avut de jucat un rol orientativ, determinînd momente artistice și opere cu un caracter « provizoriu » dar, într-un context mai larg, explicabil istoricește. Includerea lor într-o istorie a artei românești trebuie făcută cu toată obiectivitatea și în spirit critic. Discutarea științifică a acestor probleme va putea desprinde din amalgamul artistic al unei anumite perioade operele durabile, de valoare, peste care un studiu critic reactiv și sensibilizat trece astăzi cu o regretabilă ușurință, aruncînd peste ele pe nedrept colbul uitării și condamnîndu-le la un loc cu cele care merită pe bună dreptate uitarea totală. O operație selectivă de acest fel va avea nu numai meritul de a clarifica o situație a valorilor estetice, ci și o semnificație pentru investigările de ordin sociologic privind problema fluctuației valorilor estetice în momentele de vîrf ale istoriei moderne și contemporane. A face istorie, și nu simple incriminări polemice gazetărești, devine un imperativ, mai ales din momentul în care lucrările de alt tip — enciclopediile — își propun sinteze ample privind arta românească contemporană. Ele se află în fața unei realități confuze încă, în care valori reale sînt amestecate cu non valori, valori încheiate cu altele în curs de afirmare. Primele forme ale acestor valori nu există consemnate decît pînă la un punct

într-o viziune de ansamblu: *Artile plastice în România după 23 August 1944*, redactată în 1958, adică într-un moment în care importante tendințe și orientări caracteristice ale artei noastre încă nu prinseseră a se afirma. În rest, documentarea acestor enciclopedii nu poate fi pentru arta contemporană decât sporadică, fragmentară, redusă la cronica curentă — adeseori născătoare de confuzii. Un risc al acestei situații este înregistrarea disproporționată sau arbitrară a unor fenomene, unul din criteriile de selecție și accentuare fiind existența mai mult sau mai puțin abundentă a unei documentări faptice izolate, neintegrată într-un sistem mai complex de ierarhizare a valorilor. Un alt risc stă în faptul că o primă prezentare de tip enciclopedic a artei românești de azi ar putea fi articulată exterior, fără organicitatea unei viziuni din interiorul fenomenului, ca realitate în mișcare, în devenire și totuși nu anarhică, ci avînd capacitatea de a se prezenta ca o structură.

Și cu aceasta se ivește o altă problemă importantă și nu ușoară a redactării unei istorii a artei românești contemporane. Posibilitatea artei românești actuale de a ni se înfățișa, privită într-o perspectivă cuprinzătoare, ca o structură cu trăsături caracteristice, născute nu dintr-o însumare a numeroaselor modalități în viziune și expresie existente, ci dintr-o substanță care le rămîne totuși comună, implică un studiu atent și nuanțat al diferențierilor artei românești raportată la actualele tendințe și aspecte ale artei mondiale. Îl implică mai mult ca oricînd. Despre caracterul din ce în ce mai accentuat internațional al artei plastice, despre caracterul ei denumit de Joseph Gantner « stil planetar » se vorbește de peste o jumătate de veac cu o anume îngrijorare. Stilurile care, în trecut, au avut o mare arie de răspîndire, stilurile internaționale — goticul, barocul, chiar rococo-ul și, mai apropiat de noi, cu o scurtă durată, Art-Nouveau-ul — oferă toate pregnante trăsături regionale sau naționale, de cele mai multe ori legate de tradițiile locale sau de alte coordonate specifice. În cadrul marilor curente ale artei moderne, diferențierile acestea tind să se piardă treptat, mai ales în cadrul țărilor lor de origine. Poate că expresionismul să fi fost ultimul dintre curente cu diferențieri interioare bine conturate. Este cert că, în domeniul viziunii non figurative, cu toate genurile de artă care se înscriu aici, diferențele regionale sau naționale — chiar dacă există — vor fi mult mai greu de detectat, ascunse mai în profunzimea limbajului. Ele vor avea caracterul unor manifestări izvorîte din straturile adînci ale conștiinței, a căror energie se desfășoară în afara și dincolo de programele teoretice.

Studiul modalităților de încarnare în expresia plastică a surselor energetice psihice de ordin individual sau colectiv presupune incursiuni în domenii conexe — psihologie, lingvistică, estetică — care extind interesul unei asemenea cercetări de istoria artelor. Efortul acesta devine cu atît mai interesant atunci cînd experiența artistică actuală a unui popor se grefează pe experiența unei activități artistice folclorice încă vii și puternice și a unui simț acut al tradiției naționale.

În cazul artei noastre tocmai aceasta este situația. Nu este vorba aici să se accentueze în vreun fel meritul sau valoarea « prioritară » a tendințelor folcloriste, oricît de prețioasă ar fi calitatea unora dintre ele. Este vorba de acele trăsături care ar putea fi descoperite și urmărite în cele mai diferite forme ale culturii artistice contemporane românești, care de atîtea ori apar izbitoare privitorilor străini și sînt apreciate în acest sens de ei. Noi subapreciem uneori tipul acesta de preferințe, considerînd că exprimă un gust exterior pentru « exotism ». În realitate, de cele mai multe ori, ele reprezintă bucuria de a identifica forme de vitalitate originale, prezențe nesofisticate și entuziaste în tumultul orientărilor contemporane, dincolo de care se mai păstrează sunetul nealterat al apropierei de sol, de natură, de experiențe afective ancestrale. Identificarea artei românești cu ea însăși, în plină desfășurare a « stilului planetar », este o operație ispititoare pentru un istoric și critic de artă și ar putea constitui firul roșu al unei viziuni de ansamblu asupra vieții artistice din ultimele decenii.

Una din problemele acute ale redactării unei astfel de lucrări la noi este însă faptul de a nu avea ușor la îndemînă, pentru verificarea pe viu, comparativ, punctele de vedere dobîndite izolat și fugar, nici operele caracteristice diferitelor etape și personalități. Lipsa unei arhive centralizate a artei contemporane, dar mai ales lipsa unui muzeu al artei contemporane — pentru toate genurile — cu depozit organizat, nu numai cu săli de expunere, fac ca orice încercare de a realiza o sinteză — fie și pe perioade mai scurte — să fie redusă la o

documentare în cea mai mare parte livrescă: cronici, cataloage, reproduceri de obicei slabe, și prea puține opere, risipite, fără criterii propriu-zise, în cele mai diverse locuri, în așa fel încît uneori găsirea unei lucrări actuale caracteristice să fie o operație mult mai complicată decît găsirea unei opere foarte vechi. Sînt împrejurări de ordin practic, organizatoric, mult mai mult decît de ordin teoretic, care au frînat pînă acum activitatea în acest domeniu. Este o situație a cărei remediere se impune. Întrebările care-și așteaptă răspunsul se înmulțesc, sînt tot mai pasionante, și noi datorăm aceste răspunsuri.

PROBLÈMES RELATIFS À LA RÉDACTION D'UNE HISTOIRE DE L'ART ROUMAIN CONTEMPORAIN

RÉSUMÉ

Les époques auxquelles de grandes transformations de tout ordre sont échues, ressentent un besoin accru de posséder les inventaires systématisés des valeurs culturelles définitivement acquises, pour le lecteur qui se trouvera en face d'une récapitulation toujours possible, sur laquelle il pourra compter, lorsqu'il sera assailli par les avalanches de valeurs encore incertaines. Ces inventaires ne peuvent pourtant pas suffire aux besoins de l'homme pour les valeurs en état de promesse.

De nos jours les problèmes sont plus enchevêtrés encore à cause de la vitesse de l'évolution des phénomènes et de leur multitude, donc de la difficulté du choix; à cause aussi de « l'égalisation » du goût pour lequel toute époque et tout style sont intéressants. Cette décentralisation des valeurs entraîne la nécessité d'une présentation chronologique, en connexions historiques, d'autant plus que de nombreux facteurs font naître des erreurs et des illusions sur l'authenticité de maintes valeurs. Comme elles sont encore fragiles, l'historien est chargé de les protéger dans le milieu de leur naissance même. La maturité d'un style, c'est-à-dire son accès à l'histoire, a pris de nos jours un sens différent de celui d'autrefois. Y jouent un rôle l'élément du choc de la nouveauté, des métamorphoses souvent ahurissantes des individualités, et, en même temps, le point d'insertion d'un style dans son milieu, son environnement. C'est ainsi que le caractère provisoire des évaluations est une des données d'une histoire de l'art contemporain et le résultat d'une expérience plus profonde que celle de l'évolution du goût et de la vie purement artistique.

En Roumanie, deux problèmes s'ajoutent à cette discussion: 1) la nécessité d'organiser une documentation systématique, sans lacunes, sur l'art roumain en marche; 2) les recherches destinées à retrouver en plein développement du style, nommé par Joseph Gantner « planétaire », l'identité de l'art roumain avec lui-même, avec l'énergie des plus profondes de ses propres sources.

PERSPECTIVELE ARTEI POPULARE ÎN LUMEA CONTEMPORANĂ

de PAUL PETRESCU

Ca foarte multe alte domenii de activitate practică și teoretică din lumea contemporană, cultura populară a încetat să mai fie obiectul de studiu limitat și oarecum izolat al câtorva cercetători aplecați cu nostalgie asupra urmelor trecutului privit ca o felie definitiv tăiată a istoriei societății omenești. Acest trecut din ce în ce mai mult considerat și privit ca fiind încorporat în mod inextricabil în alcătuirea socială contemporană, constituind de multe ori motorul sau cel puțin condiția declanșării cutărui sau cutărui fenomen, istoria arătându-se ca o curgere continuă în care undele ce vinde departe și de demult se amestecă mereu cu cele născînde în fiecare clipă și gonind către un viitor greu de definit pe perioade lungi, dar putînd fi ghicit sau imaginat pe etape scurte. În această lume a veșnicei schimbări cultura populară și meșteșugurile artistice ca parte integrantă a acesteia tind a fi captate pe canale din ce în ce mai regularizate. Ele au ieșit însă de sub observarea pînă la urmă îngustă a ocneanelor îndreptate asupra-le de către ultraspecializați folcloriști încărcăți vrînd nevrînd cu bagajul paseist al teoriilor romantice și au prins a fi cercetate de reprezentanți a o sumă de discipline căutînd colaborarea și nu izolarea. Cultura populară este azi din ce în ce mai mult un domeniu de cercetare interdisciplinară, asupra ei aplecîndu-se nu numai cu curiozitate științifică, dar și cu ambiții reformatoare sau cel puțin diriguitoare, antropologi, sociologi, factori de decizie administrativă și chiar futurologi atrași de marile posibilități de predicțiune pe care acest complex domeniu le oferă uneori cu înșelătoare ușurință. Metodele de investigație ale acestora s-au adăugat celor tradiționale folosite de etnografi, folcloriști, istorici de artă populară și istorici ai culturii, muzeografi, care și ei continuă îndreptățile lor studii. Punctele de plecare, unghiurile de vedere și mai ales perspectivele s-au schimbat și s-au multiplicat însă spectaculos, sau poate că ar fi mai potrivit să spunem că sînt pe cale să se schimbe în mod spectaculos. Statischele și uneori complicatele sisteme tipologice de clasificare ale etnografilor nu mai constituie decît semne de recunoaștere și linii de pornire ale schemelor complexe de acționare edificate de specialiștii metodelor de intervenție și de acționare care preiau parcele din domeniul culturii populare și le utilizează acolo unde ele pot fi « optimal » așezate în practica vieții cotidiene moderne. Firește, operația nu este deloc simplă; dimpotrivă, ea implică multe precauții practice și subtile distincții teoretice și metodologice fără de care ar eșua într-o preluare sau transpunere plină de riscurile unei aventuri îndoielnice cu rezultate cele mai dese ori penibile.

Pentru că nu este vorba nici de a asigura continuarea existenței unor fenomene sortite dispariției, care ar duce la o aglomerare inestetică și absurdă de proteze și propteale sub care ar dispărea însuși obiectul pe care l-am dori prezervat, și nici de lansarea lui *tale quale* în curentul vieții moderne în care ar fi o arătare nelalocul ei și ridicolă. Cu alte cuvinte, nu despre o reconstituire fidelă, arheologică, se poartă discuția și nici despre o inițiativă îngust-mercantilă în care să se speculeze o marfă gata făcută oferită de trecut. Problematika este mult mai complexă și implică recunoașterea unui fapt ce poate părea de-a dreptul surprinzător, pentru că întreg acest proces de revalorizare și reintroducere în circuitul

vieții nu se face de dragul restaurării folclorului și nici la apelurile melancolice ale unei lumi care « a fost », ci este impus de desfășurarea prezentului viu și poate și mai mult de a viitorului. Nu folclorul are nevoie de ajutorul înviorător al tehnicii vremurilor noi, ci oamenii tehnicii noi au nevoie într-un fel anume de folclor. Dintr-odată constatarea impune schimbări de optică fundamentale și poate chiar senzaționale. Istoricii și etnografii își vor păstra firește atribuțiile lor de cercetare, dar cei ce vor hotărî ce și cum să se ia din cultura populară și în ce mod să fie administrat acest vast rezervor de apă vie a spiritualității contemporane, aceștia vor fi întotdeauna specialiștii științelor și practicilor celor de mai ultimă oră, « up to date », care la ora actuală sînt teoreticienii și practicienii a ceea ce se cheamă cu termeni de specialitate încă nereformulați în românește a « environment »-ului sau a « ambient- »ului, iar în materie de « meșteșuguri » a « industrial design »-ului. Sînt incluși în aceste « specialități » de o uriașă complexitate sociologi, istorici de artă, arhitecți, urbanişti, proiectanți, care încearcă să reconstruiască mediul natural și social în funcție de ultimele cuceriri ale tehnologiei. Și nu este vorba numai de reconstrucție, ci de crearea unui mecanism de continuă și perfectă adaptabilitate a omului la natură și a naturii la nevoile omului. Deodată cadrul pare a se fi lărgit enorm, în el luînd loc toată existența umană inclusiv coordonatele temporale. Un asemenea tablou poate fi descurajator privit în ansamblu de către cei ce sînt chemați să organizeze preluarea culturii populare în cele mai potrivite forme de către societatea modernă. De fapt ne aflăm în fața unui fenomen mereu prezent în viața omenirii, acela al trecerii gradate de la o epocă la alta cu adaptările și adoptările de rigoare. Ceea ce este însă esențial nou și esențial schimbat în curgerea istorică a omenirii este ritmul transformărilor. De aici poticnelile în încercările de adaptare, explicabile în fuga în care trebuie să se facă acestea, de aici teama de a fi sufocați de ritmul ce ne este impus. Cam care este acest ritm raportat la cel general al istoriei? Într-o carte privind *Civilizația occidentului medieval*, unul din cei mai străluciți medievști francezi contemporani, Jacques Le Goff, istoric de formație modernă, dă, indirect, măsura acestui ritm: « Dacă împăratul Carol cel Mare apare atît de aproape cruciaților sau contemporanilor lui Ludovic cel Sfînt, nu este pentru că ei ar nesocoti cronologia, ci pentru că cronologia îi nesocotește pe ei, căci între epoca lui Carol cel Mare și vremea lor puțin lucru s-a schimbat în realitate, mai puțin decît între anii 1900 și 1964 »¹. Între cele două mari personaje istorice ale evului mediu european (Carol cel Mare, 742–814, Ludovic cel Sfînt, 1214–1270) s-au scurs cinci secole, de zece ori mai mult decît intervalul de după 1900. Aritmetic vorbind, ritmul vremurilor moderne ar fi deci de zece ori mai mare decît cel din trecut, realitatea este însă că ritmul contemporan este mult mai intens decît cel apreciat pe această cale.

Sigur că în cultura populară și deci și în meșteșugurile artistice sînt încorporate și valori zise « eterne » ale umanității în genere, legate de împlinirea nevoilor fundamentale ale omului, care sînt aceleași pe tot globul și în esență aceleași, din zorile omenirii pînă azi. Omul are nevoie de hrană, de îmbrăcăminte, de adăpost, și cu aceasta se conturează limitele și caracterele culturii populare materiale, dar omul simte nevoia și de comunicare, în cuprinsul căreia limbajul frumosului este unul dintre cele mai generale prin conținut și dintre cele mai particularizante prin expresie și formă, și iată delimitîndu-se și domeniul culturii populare spirituale. Între cele două domenii întrepătrunderile sînt continue, masive și variate, fiind vorba în fond de una și aceeași viață omenească, realitate primordială și fundamentală. Etnologic vorbind, casa este un adăpost și se înscrie de bună seamă în domeniul culturii materiale, dar fiind de multe ori și operă de arhitectură, participă și la configurarea culturii spirituale a grupului social respectiv. La fel pentru obiectele de ceramică, metal sau textile, care fiecare dintre ele au un aspect utilitar și unul ținînd de cîmpul aprecierii estetice. Cel care îmbină ambele aspecte într-un obiect unic, bivalent ca funcție, este tocmai meșteșugarul, creator a nenumărate capodopere totodată ale tehnicii și ale artei. El este reprezentantul uneia din cele mai umane îndeletniciri, satisfăcînd nevoile fizice și împlinind pe cele ale sufletului. O dată cu ivirea zorilor civilizației, el a modelat mediul natural și a înlesnit omului să pătrundă și să folosească acest mediu și, în același timp, pentru a-și putea duce la capăt

¹ JACQUES LE GOFF, *Civilizația occidentului medieval*, București, 1970, p. 68.

această vitală sarcină, el trebuia să cunoască varietatea nevoilor omenești. Iar cunoscându-le și fiind și el om, nu putea să nu le înțeleagă și să nu le iubească. Făcând aceasta, el se alătura nu numai constructorilor de tot felul, dar și artiștilor, poeților și filozofilor. Nevoile omului se particularizează însă și cer mereu alte răspunsuri adecvate diferitelor medii geografice și în același timp se schimbă și evoluează o dată cu diversificarea și evoluția vieții sociale. Meșteșugarului i se cer mereu răspunsuri noi la situații permanente în schimbare și totodată i se cer răspunsuri potrivite cu firea cutărui sau cutărui popor sau comunitate socială. Identitatea de esență a nevoilor umane capătă haine diferite, iar cel ce dă expresie specifică acestor răspunsuri este meșteșugarul. Vreme foarte îndelungată, meșteșugarul, sau în sens mai larg creatorul de obiecte de artă populară, specializat sau nespecializat, potrivit diferitelor structuri și niveluri ale dezvoltării sociale, a putut să țină pasul cu transformările ivite în societatea în care trăia. În momentul în care a apărut să spunem roata olarului sau, ca să venim la timpuri mai apropiate, în ziua când au început să se răspîndească instalațiile tehnice țărănești de măcinat cereale, de bătut dimiile sau de zdrobit minereul aurifer, folosind forța apei sau a vîntului, meșterii satelor au avut răgaz să învețe și să perfecționeze timp de secole aceste mașinării simple, rudimentare dacă vreți, dar conținând în principiu cele mai moderne descoperiri. În cel mai mare muzeu european al tehnicii, la Deutsches Museum din München, în sala dedicată avioanelor turboreactoare, prototipul mașinilor de mii de cai putere este reprezentat de o moară cu ciutură oltenească din secolul al XVIII-lea. Perfecționările aduse așa numitelor sisteme de transmisie a mișcării, între care roata, șurubul și scripetele sînt printre cele mai cunoscute, au fost eşalonate pe perioade de milenii, iar ca principiu au rămas aceleași pînă azi. Meșterii care le-au folosit vreme atît de lungă riscă însă să nu mai înțeleagă și să nu se mai poată adapta tehnicilor moderne în care impulsurile electronice și circuitele integrate comandă invizibil mișcări la distanțe enorme. Criza meșteșugarilor este astfel declarată acut nu în domeniul artei, ci în cel al tehnicii, fiind azi despărțite cele două sensuri ale unicului cuvînt grec care le desemna pe amîndouă: « tehné ».

Dar inadecvarea de ordin tehnologic a culturii populare tradiționale întemeiată esențialmente pe diferența ritmului de dezvoltare este compensată de o neprevăzută atracție pe care această cultură o exercită asupra lumii contemporane și care face ca oamenii să o caute azi uneori cu frenezie. Poate că voga generală de care se bucură arta populară în lumea întreagă, alături de admirația artelor de pe alte continente – africană-neagră, polineziană – și din alte epoci – precolumbiană –, este reperul sentimental al unei căutări în trecut și poate și un fel de rămas bun de la o lungă perioadă a istoriei omenirii. În societățile industriale puternic dezvoltate se observă cu ușurință tendința de întoarcere la formele unui trecut – nu totdeauna bine înțelese, iar uneori evident deformate – considerate ca un remediu la formele standardizate ale unui prezent în care nu numai nevoile materiale, dar și cele spirituale sînt tratate cu precizie mecanică și împlinite cu soluții egal porționate și uniform ambalate. De aici explozia ritmurilor și formelor contemporane, părînd deocamdată anarhice, dar care tind să se constituie în noi sisteme de artă adecvate unei sensibilități exacerbate de tehnicismul îngust, dar atrase de o tehnologie ce pe undeva atinge visurile de aur ale omenirii de totdeauna. În turmentata societate modernă, formele artistice se decantează potrivit unor nevoi noi care nu sînt aceleași pentru toate straturile și categoriile sociale și ni se pare firesc ca în cadrul acestei decantări să se cristalizeze și formele unei noi arte populare. Lucrul fusese intuit încă din prima jumătate a secolului al XX-lea, când cu dreptate s-a observat că pe lîngă cultura populară și folclorul lumii rurale de esență țărănească, se dezvoltă și o cultură populară a maselor urbane și un folclor muncitoresc. Cu alte cuvinte, în cadrul unei societăți din ce în ce mai complexe, cultura populară se constituie ca o categorie mereu necesară, schimbîndu-și conținutul și formele, dar păstrîndu-și un sens propriu și o sferă de aplicare proprie. Iată, deci, cam care ar fi temeiurile, izvorîte din contemplarea frământărilor din această ultimă treime a secolului al XX-lea, care ne dau dreptul să credem într-o utilă reaşezare a meșteșugurilor artistice în lumea de azi și care ne prescriu îndatoririle față de cultura noastră populară.

Pentru România, întreaga problemă a perspectivelor actualizării meșteșugurilor artistice are o însemnătate deosebită izvorînd din condițiile specifice ale dezvoltării istorice și sociale a țării noastre. Crescută pe un teritoriu bogat în ample tradiții de artă, cultura populară românească este încă vie, manifestînd resurse capabile să se adapteze transformărilor ce au avut loc după cel de al doilea război mondial. Pentru a pregăti această adaptare, încă de acum douăzeci de ani s-au pus bazele unei rețele muzeistice destinate a constitui fondul de rezervă și de inspirație prin bogatele ei colecții. Astăzi există circa 80 de muzee și de colecții de artă populară și etnografie cuprinzînd aproape 150 000 de obiecte selecționate în ultimele trei sferturi de veac de pe întinsul tuturor provinciilor istorice românești. Se cuvine să menționăm că în cadrul rețelei muzeistice un loc de seamă îl dețin muzeele etnografice în aer liber — unul la București, unul la Cluj, unul la Sibiu, unul la Golești-Argeș, unul la Timișoara, unul la Bran-Brașov —, altele urmînd a fi construite în scurt timp, azi aflîndu-se în fază de proiectare și constituire: la Tg. Jiu, la Focșani, la Rîmnicul Vîlcea, la Tulcea, la Iași. Colecționarea obiectelor presupune însă o cercetare prealabilă care se face fie direct de colectivele de specialiști ale muzeelor, fie indirect de grupele de studii specializate ale unor institute ale Academiei de științe sociale și politice — Institutul de istoria artei, Institutul de studii sud-est europene, Institutul de istorie literară și folclor, centrele de științe istorice și sociale de la Craiova, Timișoara, Iași, Sibiu, Cluj — și ale Comitetului de stat pentru cultură și artă — Institutul de etnografie și folclor. Există și o seamă de instituții care în cadrul activității lor specializate se preocupă intens de organizarea unor colecții reprezentative de artă populară menite să înfățișeze creația poporului român peste hotare. Așa este, de pildă, Institutul român pentru relațiile culturale cu străinătatea, care dispune de o foarte valoroasă colecție de artă populară românească și care a organizat expoziții în peste cincizeci de țări din întreaga lume. În afara, însă, a acestor organisme de cercetare și de colecționare, s-a trecut și la organizarea unor instituții care să intervină în mod activ în procesul de prezervare, dar și de dezvoltare al artei populare, asumîndu-și rolul de îndrumare și dirijare a creației populare. Astfel de instituții sînt Casele de creație populară județene, coordonate de o Casă centrală a creației populare, activînd sub egida Comitetului de stat pentru cultură și artă. Munca acestor case de creație are o pondere deosebită în procesul transformărilor prin care trece arta populară românească. Ele intervin nu numai în domeniul creației plastice, ci și în acela al muzicii și dansurilor populare, al literaturii și teatrului, al artelor plastice. De fapt, ne aflăm în fața unor instituții care au sarcina complexă de a contribui la educația estetică a maselor și de a dezvolta activități educative în timpul liber al acestora. Încadrate în organizația așezămintelor culturale ținînd de același for — Comitetul de stat pentru cultură și artă, — casele de creație organizează concursuri și festivaluri ale artiștilor amatori din toate domeniile culturii populare, dar și din domeniile de activitate culturală legate de viața artistică modernă, la nivelul mișcării de amatori. Cu alte cuvinte, ne aflăm în fața unor instituții care caută să armonizeze tocmai cerințele culturale și artistice ale omului obișnuit cu întreaga viață socială, munca lor fiind legată nu numai de practicarea uneia sau alteia dintre arte, ci și de integrarea cunoștințelor despre artă ale maselor în lumea artistică modernă. La multe din concursurile și expozițiile organizate de Casa centrală a creației populare s-a pus un accent deosebit pe creația meșterilor populari, încurajîndu-i în practicarea meseriilor lor, aducîndu-i să lucreze în fața marelui public, acordîndu-le premii și îndemnîndu-i să-și formeze ucenici într-ale artei și meșteșugului dintre tinerii talentați din satele lor de origine. Încetul cu încetul, această operație delicată a început să dea roade, azi putîndu-se vorbi de existența cîtorva zeci de meșteri populari antrenați în activitățile caselor de creație populară. Este evident însă că « amatorismul », cu toate virtuțile sale morale și cu toate rezultatele obținute, nu poate avea o eficiență practică satisfăcătoare pe scară națională. El rămîne deocamdată o valoroasă și lăudabilă acțiune ce merită să fie continuată în viitor într-un mod mai sistematic și avînd asigurat mai ales un contingent de cadre specializate și profesionalizate, pentru că mișcarea artistică de amatori nu poate să rămînă la nivel de « amatori » în ce privește conducerea și îndrumarea. Aici se cere, dimpotrivă, o riguroasă și certă specializare universitară pentru a depăși improvizațiile, încă prea frecvente, și incompetența încă prea vizibilă. Recru-

țarea și selectarea cadrelor de metodiști și instructori calificați pentru casele județene rămîne sarcina primordială a mișcării noastre artistice de amatori.

Tezaurizarea și conservarea obiectelor de artă populară, cercetarea și studierea lor, încurajarea practicării meșteșugurilor artistice pe linia mișcării de amatori sînt acțiuni care se înscriu în politica culturală și științifică finanțată din bugetul statului. Există, însă, în România și un mod economic de a aborda aceste probleme, care are o deosebită eficiență practică și care joacă un rol hotărîtor în salvagardarea moștenirii culturale pe care o constituie ansamblul meșteșugurilor artistice. Aceasta este calea pe care merge una din cele mai mari organizații cooperatiste din România, Uniunea centrală a cooperativelor meșteșugărești. În cadrul acestei uniuni există de cîțiva ani o Direcție centrală de artă populară și meșteșuguri artistice care a desfășurat o amplă activitate cu rezultate dintre cele mai încurajatoare. Să amintim, pentru a arăta amploarea acestei activități, că azi există 30 de cooperative de artă populară și 50 de secții specializate în meșteșuguri artistice în care lucrează 25 000 de meșteșugari în aproape toate ramurile artei populare, producția valorică cifrîndu-se la sute de milioane de lei, dintre care o treime reprezintă bunuri exportate. Temeiul economic și productiv al activității UCECOM-ului îi conferă fără îndoială un rol proeminent în problema actualizării meșteșugurilor artistice din România.

Principiul de organizare al cooperativelor de artă populară și meșteșuguri artistice este cel al dezvoltării tradițiilor locale, pornind de la considerentul că aceste tradiții alcătuiesc nu numai premisa teoretică a realizării unor produse valoroase din punct de vedere artistic, ci și baza practică necesară înfloririi unei activități economice rentabile. Tradiția locală reprezintă în fond, din perspectivă economică, o uriașă investiție a trecutului care garantează o mină de lucru de înaltă calificare ce nu mai necesită cheltuieli de instruire. Formarea cadrelor, un punct important în balanța economică a unei întreprinderi, de obicei amortizabilă într-o perioadă de timp lungă, se înscrie astfel ca un câștig pentru rețeaua UCECOM-ului. Modul de învățare și de transmitere a meșteșugurilor în mediul rural tradițional asigură și în continuare formarea unor noi cadre calificate pentru meșteșugul respectiv, fără investiția unor noi sume de bani. De multe ori, la acest avantaj economic se adaugă și cel al folosirii unor materii prime locale de asemenea tradiționale în confecționarea unor categorii de obiecte, materii prime care sînt perfect cunoscute de meșterii locali și care deci pot exploata la maximum calitățile lor intrinseci, inclusiv particularitățile care pot diferi de la o zonă la alta. Se pot utiliza, astfel, și o serie de materii prime care nu sînt folosite de industria republicană și care ar scăpa circuitului economic dacă nu ar fi valorificate de meșterii locali. În sfîrșit, meșterii locali folosesc de multe ori în procesul de producție uneltele lor, necostisitoare și adaptate tehnologiei respective. Deci și investițiile în materie de instrumentar sînt reduse considerabil. Toate aceste condiții la un loc, a căror analiză economică desigur că nu-și are locul aici, concură la producerea unor obiecte care respectă întru totul caracteristicile acelor obiecte care și-au atras prețuirea clientelei atît interne cît și externe și care în foarte multe cazuri fac parte din colecțiile muzeelor. Acesta este marele avantaj al organizării actuale a UCECOM-ului, care și-a amplasat cooperativele de producție meșteșugărească în zonele reprezentative din punct de vedere etnografic și în care se asigură deci o producție de artă populară autentică, avînd girul tradiției locale. Eforturile făcute pînă în prezent se vor continua și în viitor, pentru a cuprinde în rețeaua UCECOM-ului toate meșteșugurile locale susceptibile de a furniza o producție de calitate în condiții de rentabilitate economică. Se poate, astfel, preconiza extinderea unităților de cojocărie în zonele din sudul Olteniei unde există tradiția unora dintre cele mai frumoase produse de piele brodată, după cum se cere diversificată și producția de cojocărie din centrele moldovenești, ca și din cele din Munții Apuseni. În domeniul producției de mobilă țărănească din lemn de fag, există încă mari posibilități de dezvoltare prin organizarea de cooperative de producție în zonele Loviștei, Vrancei, Rădăușilor, Gorjului, Sălajului, completînd rețeaua de profil actuală. Olăria trebuie și ea luată în considerare cînd se vorbește de mărirea sortimentului. Celor două centre principale din Oltenia — Hurezul și Oboga — trebuie neapărat să li se adauge și producția însemnată a centrelor de la Glogova, Sisești, Stroești și Găleșoaia, după cum în Banat numărul centrelor valorificate de cooperație poate fi considerabil mărit dacă avem

în vedere existența în această provincie a circa 30 de sate de olari. La fel stau lucrurile și pentru zone importante din Transilvania, Moldova și Dobrogea. Încă insuficient dezvoltate sînt cooperativele de prelucrare artistică a metalelor, ca și cele de broderii și cusături, domeniu în care există tendința de a concentra în cîteva centre mari vastele posibilități existente. De o importanță deosebită este mărirea centrelor producătoare de costume populare locale. Numeroasele echipe și ansambluri de dansuri și cîntece românești de multe ori sînt puse în situația de a nu avea de unde să se aprovizioneze cu costumul din zona respectivă, fiind silită a îmbrăca astfel costume aparținînd unor alte zone etnografice. Prejudiciul astfel cauzat este dublu: pe de o parte se sărăcește zestrea de costume tradiționale a unei provincii istorice, apelînd la unul sau două dintre ele în loc de a avea la îndemînă 20–30 de costume diferite, specifice diverselor zone etnografice, iar pe de altă parte se falsifică nu numai portul, ci și folclorul, întrucît fiecare dans trebuie văzut în concepția sa de ansamblu decorativ unitar, atît ca dinamică a mișcărilor, cît și ca viziune decorativă exprimată prin existența unui anume fel de costum. Această situație păgubitoare folclorului nostru în general este cu deosebire resimțită în Moldova. Cerința diversificării producției de artă populară cu specific local a fost cu putere subliniată la al patrulea congres al cooperației meșteșugărești din 1968: « Creșterea și diversificarea producției obiectelor de artă populară și de artizanat trebuie să ofere cumpărătorului din țară și de peste hotare posibilitatea de a putea alege și cumpăra obiecte care să exprime specificul artei noastre populare din toate zonele, să exprime personalitatea creatorului. Această cerință traduce în fond necesitatea de a valorifica în condiții superioare bogăția tezaurului nostru folcloric, unul din cele mai bogate din Europa și din lume. Or, acest tezaur nu este încă reprezentat în plenitudinea varietății sale de actuala producție. Desigur că este vorba de un proces de diversificare care se întinde în timp, dar care nu trebuie omis în planurile de dezvoltare a rețelei teritoriale UCECOM. Autenticitatea și diversitatea, acestea trebuie să fie cele două comandamente principale ale producției de artă populară și de meșteșuguri artistice.

Implantarea unităților de producție cooperatistă în zonele etnografice reprezentative prezintă, însă, și un alt interes, anume unul de rezonanță social-economică generală. Pe lîngă faptul că aceste unități oferă, după cum am văzut, o soluție rentabilă din punct de vedere economic, ele pot juca un rol important și în viața zonei ca atare. În mediul rural românesc unde azi, ca urmare a mecanizării și uneori chiar a industrializării proceselor de producție, sînt eliberate în fiecare an considerabile forțe de muncă, unitățile de producție cooperatiste din domeniul meșteșugurilor artistice pot oferi surse complementare de cîștig unor categorii diverse ale populației rurale. În zone cu surplus de brațe de muncă sau în care forța de muncă nu este folosită la întreaga ei capacitate, mai ales cea feminină, producerea obiectelor de artă populară oferă un larg cîmp de activitate. Aceasta este adevărat nu numai pentru zone în care migrația sezonieră economică este oarecum tradițională, cum se întîmplă în atîtea zone din Munții Apuseni, din Maramureș, din Bucovina, din Gorj, din Vrancea, ci și în zone cu agricultură intensivă cum ar fi Teleormanul, Doljul sau Ialomița, în care mîna de lucru femeiască este evident incomplet folosită mai ales în sezonul de iarnă, în care muncile agricole nu mai necesită un mare număr de brațe de muncă. Privite din acest punct de vedere, meșteșugurile artistice organizate în cadrul UCECOM-ului își pot afla un vast cîmp de aplicare suplimentar care deocamdată nu este încă suficient explorat.

Un efort de diversificare a producției artizanale trebuie înfăptuit, însă, nu numai în mediul rural, ci și în cel urban. Există în țara noastră încă mari posibilități nefolosite în acest domeniu al meșteșugurilor artistice. Practicarea acestora în centre orășanești cu veche tradiție, cum ar fi Botoșani, Iași, Sibiu, Cluj, Arad, Brașov, Sighișoara, Lugoj, Cîmpulung, Suceava, Argeș, ar trezi la o viață nouă îndeletniciri care au cunoscut în trecut o deosebită înflorire mai ales în domeniul prelucrării metalelor, a pieilor, a lemnului, a osului. Pentru că este greșită și limitativă părerea după care țara noastră a avut numai o frumoasă artă țărănească. Și orașele noastre au avut meșteșugari iscusiți, ale căror produse de artă sînt binecunoscute, dacă n-am aminti decît vasele de cositor, sau de metale prețioase, lucrate mai ales în centrele urbane din Transilvania, cahele și ceramica lucrate la Argeș sau la Suceava, produsele de pielărie artistică din București, Orăștie, Corabia.

Enumerarea noastră poate părea mai mult o listă de deziderate, dar ea conține și reperele unei dezvoltări viitoare, privind mai ales perspectivele materiale, concrete, ale destinului artei populare românești. Acest destin este în puterea noastră să îl îndrumăm și să-l dirijăm către acele țeluri care concordă cel mai bine cu nevoile societății românești de azi și mai ales de mâine. Trebuie să privim arta noastră populară nu numai ca o splendidă realizare a unui trecut de două ori milenar, ci și ca o pîrghie de cea mai mare eficiență nu numai spirituală, avînd ca obiectiv educația estetică și patriotică a maselor, ci și economică. Ambele aspecte trebuie să-și găsească o împlinire exemplară care însă nu este posibilă decît pornind de la cercetarea științifică a fenomenului românesc de artă populară. Iar prima datorie a acestei cercetări este să separe cu rigoare tot ce este autentic de falsurile care în acest domeniu au încă o neliniștitoare circulație.

THE PROSPECTS OF FOLK ART IN THE CONTEMPORARY WORLD

(ABSTRACT)

Folk culture is now an object of interdisciplinary research. Sociologists, anthropologists, administrative bodies and even futurologists, attracted by the great prediction possibilities supplied by this complex field have turned to it not only with scientific curiosity but also with reforming, or at least guiding, concern. The research methods of those specialists were added to the traditional ones used by ethnographers, folklore students, historians of folk art and historians of culture, and museographers, who are also pursuing their investigations. Starting points and especially prospects have multiplied and changed in a spectacular way in the last two decades. The problems of taking over and turning to account folk art are very complex and imply the understanding of a seemingly surprising fact: the whole process of re-evaluation of "folk art" and of its reintroduction into the circuit of life is not carried out for the sake of folklore re-establishing or in answer to melancholy calls from a "past" world; it is made necessary by the development of the living present and, may be more, of the future. It is not folklore which needs the invigorating spirit of the technique of new times, but the people of the new technique need folklore in a way. Those responsible for the decisions regarding the modality and amount of folk culture taking over are not historians and ethnographers but sociologists, town-planners, architects and industrial designers, working together for the reconstruction of the natural and social medium, designated by the much used term "environment".

The whole question of the prospects of making up-to-date artistic handicrafts has a peculiar importance, due to specific conditions of historical and social development of our country. Romanian folk culture has developed on a territory with rich art traditions and it is still living, having resources able to be adapted to the transformations occurring after the second world war. An ample museistic network was created (about 80 museums of folk art and ethnography) with a view to prepare this adaptation; specialized institutes of scientific research on folk culture were set up, numerous "houses of folk creation" were organized in every county. Problems were also approached from the angle of economic efficiency and artistic handicrafts were cooperativized. About 30,000 handicraftmen are included in such cooperatives, which may point to the extent of the efforts made by Romania in the field of turning to account folk art tradition.

PODOABELE ÎN DACIA ROMANĂ

de MIHAI GRAMATOPOL

Categoria podoabelor în provinciile Imperiului roman prezintă unele particularități de studiu de la care Dacia nu face nici ea excepție.

S-a discutat îndelung asupra extinderii acestei categorii, care după unii cercetători ar cuprinde și obiectele de decorație vestimentară, cum ar fi fibulele, cataramele sau capetele limbilor de curea, în fine inele cheie, executate îndeobște în metale comune ca bronzul și fierul.

Am crezut necesar din mai multe motive, printre care considerente estetice și de execuție, să înglobăm în categoria podoabelor numai acele realizări ale orfevrăriei ca diademele, colierele, cerceii, inelele, brățările, medalioanele, insignele, acele de păr, precum și accesoriile destinate împodobirii acestora, cum ar fi pietrele prețioase sau semiprețioase, prin ele înțelegînd, sub raportul prelucrării artistice, pietrele antice gravate: gemele (intaliile) și cameele.

Fără îndoială că atunci cînd un ornament vestimentar este lucrat într-un metal prețios ca aurul sau argintul și cînd calitatea execuției sale, precum și aspectul artistic îl scot cu deosebire în evidență, acesta va fi considerat ca podoabă și studiat în consecință.

Din păcate, studiul podoabelor în Dacia romană se lovește de mai multe dificultăți, care în mare sînt pe de o parte cele specifice categoriei, iar pe de alta cele proprii situației în care se găsește fondul național în privința acestei chestiuni.

Podoabele, fie ele grecești sau romane, constituie un material stereotip cu o vastă arie de circulație, utilizate fiind uneori și ca obiecte de schimb. Datorită acestei întinse și rapide difuziuni, sesizarea fenomenului modă, pe o scurtă perioadă de timp, este desființată, iar tipologic, centrele inițiale de producere imposibil de reperat, datorită tocmai circulației rapide și imitării instantanee a modelelor pe o întinsă, extrem de întinsă zonă geografică.

Cît privește dificultățile de studiu legate de situația fondului național, acestea sînt la rîndul lor de două feluri. Întîi de toate lipsa unei repertorii măcar sumare a podoabelor din metale neprețioase, cele de aur și argint avînd o evidență sumară sub raport valoric și ponderal. În al doilea rînd, multe din piesele intrate în colecțiile accesibile nu poartă indicații asupra locului descoperirii, ele putînd foarte bine să fi fost achiziționate de către colecționari în afara teritoriului României, fără să mai constituie astfel documente asupra circulației podoabelor în Dacia romană.

Soarta majorității podoabelor provenite din descoperiri arheologice întîmplătoare este în general aceea de a intra cu ușurință în posesia amatorilor și colecționarilor de artă antică, sau de a călători, comercializate fiind, departe de locul descoperirii lor, pierzîndu-li-se astfel orice indiciu asupra provenienței.

Am încercat în anii trecuți, pe cît ne-a fost cu putință, tocmai în vederea închegării măcar a unei schițe asupra chestiunii podoabelor în Dacia romană, să publicăm unele colecții

importante din fondul național, total necunoscute pînă atunci, cum ar fi de pildă Colecția Academiei ¹ și Colecția Severeanu ².

Rămîne încă a fi publicat importantul fond al Muzeului național de antichități din București, utilizabil deocamdată numai în ce privește podoabele de argint și aur, și fondul mai puțin important al Muzeului de arheologie din Cluj.

Poate tocmai din pricina valorii lor și a ușurinței cu care pot circula, multe din podoabele romane descoperite în Dacia nu mai fac astăzi parte din patrimoniul național. Majoritatea celor descoperite în Transilvania înainte de primul război mondial aparțin astăzi unor mari muzee europene.

★

Un prim semn de întrebare care îl întâmpină pe cercetătorul podoabelor din Dacia romană este discontinuitatea care există între cunoscuta prelucrare artistică a argintului de către daci și tipologia total diferită a podoabelor descoperite în provincia Dacia. Orice încheiere pripită în această privință cu tendință de argument istoric cu valoare generală nu face decît să falsifice felul cum se pune problema a cărei lămurire metodică va trebui să oglindească în fapt, și în acest sector al artelor miniaturale, o situație reală și logică constatată, de altfel, în atîtea alte domenii ale istoriei Daciei romane.

Imaginile Columnei lui Traian reprezentînd tezaurul dacic au fost confirmate în parte de numeroasele descoperiri arheologice. Cu corectivul adus la timpul său de către Jerôme Carcopino ³ și cu interpretarea dată de noi textului lui Ioannes Lydus ⁴, prada dacică figurată pe monumentul amintit capătă adevărata ei valoare.

Știm că în Dacia aurul constituia un monopol regal, fie că era exploatat în zăcămintele din Munții Apuseni, fie că era recoltat în nisipurile aurifere ale rîurilor. Argintul nu avea însă o proveniență autohtonă. Nicăieri pe întreg teritoriul Daciei dinaintea stăpînirii romane nu existau zăcăminte argentifere, iar extragerea acestui metal din piritele aurifere era un procedeu complicat, realizat numai în vremurile moderne, fără prea mare randament de altfel.

Slabele zăcămintele de argint aflate în nordul Pannoniei și în Boemia de-abia puteau satisface nevoile de metal ale triburilor celtice care ocupau zona, cum ar fi de pildă cel al boilor, cu care știm că dacii se aflau în perpetuu conflict.

În regiunea Baia Mare, argintul începe a fi exploatat abia în Evul Mediu. Așadar altele erau resursele de argint ale dacilor, atît pentru monedele, cît și pentru podoabele lor ⁵.

Încadrîndu-se, prin legături economice, de cultură materială, bazate pe un substrat etnic comun, în marea masă a triburilor tracice, ele însele adaptîndu-se progresiv la civilizația grecească a lumii egeene, geto-dacii au fost incluși în sfera economică de circulație a monedei de argint care era moneda grecească. Astfel, metalul important din punctul de vedere al schimburilor economice era argintul, căci din el se băteau instrumentele de schimb — monedele.

Triburile geto-dacice își procurau argintul din lumea tracică și macedoneană de la sud de Dunăre. După epuizarea minelor de la Thasos, argintul a fost descoperit în Balcani, apoi de către Filip al II-lea în Macedonia, în bogatele mine ale muntelui Pangeu, pe valea Strymonului etc.

Argintul de import macedonean a pătruns la nord de Dunăre în schimbul produselor agricole pe care triburile getice le ofereau pieței sud-dunărene. Dovada funcționării acestui schimb veacuri de-a rîndul este că o dată cu avansarea legiunilor romane în Grecia, în Macedonia și în Balcani, deci o dată cu căderea rînd pe rînd a minelor de argint în stăpînirea

¹ MIHAI GRAMATOPOL și RĂZVAN THEODORESCU, *Vechi podoabe de aur în colecțiile Cabinetului numismatic al Academiei Republicii Socialiste România*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, seria arta plastică, tom. 13, 1, 1966, p. 63—91.

² MIHAI GRAMATOPOL et VIRGILIA CRĂCIUNESCU, *Les bijoux antiques de la Collection Marie et Dr. G. Severeanu*

du Musée d'histoire de la ville de Bucarest, în *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, tome 4, 1967, p. 137—171.

³ Dacia, I, 1924, p. 28—34.

⁴ MIHAI GRAMATOPOL, *L'art des monnaies géto-duces*, în *Apulum*, VIII, 1971.

⁵ Ibidem.

romană, scade direct proporțional și conținutul de argint din monedele dacice, astfel încât după mijlocul secolului II î.e.n. ele să fie de bronz argintat, iar către sfârșitul acestui veac emisiunile dacice de factură autohtonă, de influență și de imitație grecească⁶, să înceteze cu totul.

Nevoile de metal prețios, de argint deci, pentru podoabe erau acoperite după această dată prin aducerea de la sud de Dunăre, în scopul de a fi topite (căci din punct de vedere ponderal nu puteau circula împreună cu dinarul roman care pătrunsese masiv), a tetradrahmelor de argint Macedonia Prima, a tetradrahmelor Thasos sau a imitațiilor tracice ale acestora.

După cucerirea Daciei de către Traian și transformarea acesteia în provincie romană de jurisdicție imperială, evident că schimburile sus-menționate, efectuate la nivel tribal de către dacii liberi, nu mai puteau avea loc. Scurtă vreme argintul trebuincios au încercat să-l scoată dacii prin falsificarea dinarilor romani, în sensul rebaterii lor și uneori a imputării conținutului de argint⁷, însă și acest expedient a fost părăsit din motive lesne de înțeles.

Aurul, fost monopol regal pe vremea Daciei libere, trece acum automat în administrația riguroasă a fiscoi imperial. Funcționarii acestuia controlează atât de bine producția, încât nimic din metalul extras să nu intre în mâinile locuitorilor Daciei înainte de a fi trecut pe la Roma.

Iată, deci, că din lipsa materiei prime arta meșterilor daci lucrători ai aurului, pentru autoritatea regală, și ai argintului decade și dispare cu totul.

Evident că o dată cu marile schimbări economice vin să se stabilească în Dacia meșteri făuritori de podoabe, după moda cea nouă, romană, ei folosind în primul rând aurul, metal mai prețios decât argintul, pe care și-l procurau prin topirea monedelor emise de împărații de la Roma.

Clientela acestora era și ea cu totul nouă: întreaga ierarhie a funcționărimii administrației romane din Dacia, apoi deloc neglijabila clientelă militară și, în fine, în măsura în care le permiteau resursele, și autohtonii doritori să-și însușească nu numai moda, ci și limba romanilor.

Cît de mult contează în aprecierea justă a situației statutul de provincie imperială pe care îl avea Dacia reiese din comparația cu alte provincii ale imperiului, cu Galia de pildă, unde o artă galică a prelucrării argintului și aurului a continuat să existe de-a lungul întregii durate a stăpînirii romane.

Așadar, discontinuitatea ce izbește pe cercetătorul podoabelor în Dacia romană între tipologia lor și cunoscutele produse ale argintarilor bijutieri daci își are explicațiile ei care rezidă în privarea acestora, cu rare excepții, de argintul adus de la sud de Dunăre, în continuarea regimului de monopol al aurului de către administrația imperială, în fine în importarea în consecință a podoabelor de tip roman pentru o clientelă romană și implicit și pentru o altă pe cale de romanizare.

★

Cele mai obișnuite podoabe purtate de femei erau cerceii, iar de către bărbați inelele.

Pieseile cele mai comune și cu totul atipice erau cerceii din sîrmă de aur, avînd la o extremitate o buclă obținută prin îndoirea sîrmei și răsucirea ei pe corp, iar la celălalt capăt un cîrlig care se introducea în buclă; arcul cercelului îl constituia însăși elasticitatea sîrmei de aur. Erau podoabele de aur cele mai modeste, care se bucurau de o egală apreciere de către clientela respectivă pe tot cuprinsul imperiului. Este de la sine înțeles că astfel de produse erau cu ușurință executate în atelierele cît de modeste ale bijutierilor din orice colț al lumii romane. O serie amplă de astfel de piese, ilustrînd toate micile variații de execuție, se află în colecțiile Cabinetului numismatic al Academiei și a fost publicată de noi⁸.

⁶ Idem, *Iconografia monetară dacică autohtonă*, în *Revista muzeelor*, nr. 1, 1969, p. 24–32.

⁷ MARIA CHIȚESCU, V. URSACHE, *Două tezaure romane*

imperiale descoperite în Moldova, în *Carpica*, II, 1969, p. 145–150.

⁸ M. GRAMATOPOL și R. THEODORESCU, *op. cit.*, nr. 58–75, pl. XII.



Fig. 1

Clientela feminină mai înstărită purta cercei din foaie de aur sau aur masiv traforat, cu pandantive cu pietre sau perle, așa cum indică unele descoperiri din Dacia Inferior.

De asemenea, tot în aparatul eleganței feminine de o anumită clasă intrau și acele de păr cu capetele bogat ornamentate, în aur lucrat *au repoussé*, împodobit cu pietre; corpul acestora era din aur, din metal comun sau din os. O astfel de piesă a fost descoperită la Romula, datînd din sec. II – III e. n., ea remarcîndu-se prin amploarea discurilor din foaie de aur imitînd masivitatea și prin efectul cromatic ce-l producea piatra prinsă în caboșon, în vîrfurile ornamentației acului, din păcate astăzi pierdută (fig. 1).

Datorită faptului că erau purtate și de femei și de bărbați, că slujeau, prin piatra gravată prinsă în chaton sau prin semnele gravate în masa metalică a acestuia, și ca sigilii și, în fine, din pricină că purtate la degete nu prezentau pericol de infecție datorită alterărilor metalului, putînd fi executate, în afară de aur, și în argint, în bronz și fier, inelele constituie genul de podoabe cel mai răspîndit, cu o bogată tipologie mergînd pînă la opulența ce trădează prostul gust al recent îmbogățitorilor. Căci de cele mai multe ori se aglomerau pe degete în număr mare, fiecare piesă avînd o masivitate apreciabilă, obicei criticat de satira latină a vremii.

Purtate de funcționari, de negustori, de militari, de o valoare mai mare sau mai mică după darea de mînă a posesorului, inelele, datorită numărului mare descoperit, constituie serii edificatoare asupra răspîndirii anumitor mode în lumea romană, dînd un tablou fidel și complet al evoluției cronologice a tipurilor.

Cronologic vorbind, un tip se menține multă vreme în modă, datorită unui tradiționalism de care se bucură în special podoabele de aur și argint. Alte ori, piesa însăși reprezentînd în sine o valoare, are o lungă perioadă de utilizare și uneori chiar de teaurizare.

Astfel, în Dacia romană întîlnim unele profile sfragistice caracteristice modei romane a vremii dinaintea cuceririi ei. Sînt de menționat un inel fragmentar în foaie de aur, avînd încastrat un carneol oval ce reprezintă capul unui bărbat tînăr către stînga, purtînd diademă – descoperit în Oltenia și databil în sec. I î.e.n. – sec. I e.n.⁹ (fig. 2), un inel în argint masiv cu bara modelată caracteristic în « felii de pepene », purtînd de asemenea o piatră gravată în chaton – descoperit în castrul de la Răcari (fig. 3) și datat în sec. I e.n.¹⁰.

Printre inelele de aur simple cu corp filiform și chaton cu piatră gravată, datînd din primele două secole ale erei noastre¹¹, sînt caracteristice două piese descoperite în Oltenia (fig. 4, 5). O formă mai rară, tot în aur, este cea a unei piese¹² alcătuită din trei inele sudate longitudinal, avînd fiecare încastrată în chaton cîte o piatră gravată (fig. 6).

În argint, tipic pentru sec. II¹³ este un inel masiv descoperit în castrul de la Răcari, cu chaton încorporat, avînd încastrată o piatră gravată (fig. 7).

Pentru perioada de trecere de la sec. II la sec. III, trei piese descoperite tot în Oltenia, una de aur¹⁴ (fig. 8), alta în argint¹⁵ (fig. 9) aurit și alta în bronz¹⁶ (fig. 10), sînt în special caracteristice. Ca majoritatea inelelor de bronz, și piesa înainte amintită este o copie după un inel de argint cu trei pietre, datînd din aceeași epocă. În cazul nostru pietrele au fost înlocuite cu trei butoni din același metal dispuși pe o bază comună în relief. Așa cum indică expedientele de execuție, inelul este realizarea unui meșter localnic, destinat unui autohton cu resurse limitate.

Inelele caracteristice secolului III sînt cele care au bara frîntă lateral în ambele părți în două unghiuri obtuze. Un inel în aur masiv descoperit la Romula¹⁷ (fig. 11), un altul

⁹ M. GRAMATOPOLOȘI ȘI V. CRĂCIUNESCU, *op. cit.*, p. 144, nr. 85.

¹⁰ *Ibidem*, p. 145, nr. 93.

¹¹ *Ibidem*, p. 145, nr. 96–97.

¹² *Ibidem*, p. 145, nr. 98.

¹³ *Ibidem*, p. 146, nr. 110.

¹⁴ *Ibidem*, p. 147, nr. 120.

¹⁵ *Ibidem*, p. 147, nr. 121.

¹⁶ *Ibidem*, p. 147, nr. 122.

¹⁷ *Ibidem*, p. 147, nr. 129.

tot în Oltenia, passim¹⁸ (fig. 12), o variantă a acestora în argint descoperită în castrul de la Răcari¹⁹ (fig. 13) sînt exemplele cele mai grăitoare asupra modei sfragistice a acelei vremi, nu numai în Dacia, ci în tot imperiul.

Cît privește decorația barei, secolul III, printre formele preferate, adoptă pe cea în *volumen*, cu marginea chatonului sculptată în stilizate elemente vegetale.

Sfîrșitul secolului III și începutul secolului IV merg către profile simple, nepretențioase, către diminuarea ponderii estetice a barei inelului în favoarea masivității chatonului ce cuprinde fie o piatră gravată de dimensiuni mari, fie trei pietre negravate de culori diferite, ce vădesc gustul accentuat al epocii pentru policromia elementului litic al podoabelor. Ilustrative în acest sens sînt trei inele descoperite în Dacia Inferior, două masive în aur²⁰ (fig. 14 – 15) și al treilea în foaie de aur²¹ (fig. 16).

Colecțiile de podoabe din țară abundă în inele atipice de bronz, databile în secolele II – III e.n. și descoperite în Dacia, passim, avînd chatonul de regulă împodobit cu o piatră gravată: un jasp roșu sau galben sau un carneol. Acestea constituiau produsele cele mai obișnuite ale atelierelor locale, putînd fi obținute la un preț scăzut de o numeroasă clientelă cu resurse mici.

Printre bijuteriile cu caracter deosebit care se aflau cu precădere în caseta oricărei familii înstărite erau colierele cu sau fără pandantiv. Unul dintre cele mai interesante este cel de argint, descoperit împreună cu alte piese de podoabă la Ațel.

Mai mult decît cerceii și inelele, colierele ofereau prilejul desfășurării unei policromii savante atît de mult pe gustul clientelei romane din secolele II – IV. Putem spune chiar că gustul pentru policromie, venit fără îndoială din Orient, devine atît de puternic încît pentru satisfacerea lui la nivelul unor cerințe foarte mari se recurge la folosirea pietrelor din pastă vitroasă policromă, mai ieftină, mai ușor de lucrat prin procedeul turnării și oferind o gamă foarte largă de culori, după voie. Perlele din pastă vitroasă sînt folosite astfel în bijuterii alături cu aurul, în coliere, care, în veacul IV, abandonînd forma masivă, se fixează pe gracilitate și discret, întrebuițînd aurul drept contrast pentru culoarea elementului sticlos al pieselor la care ne referim.

Un astfel de colier de aur, cu lanț din verigi de aur purtînd micile pastile de agată neagră tăiate circular sau în mici fațete și pandantiv cu camee în pastă vitroasă imitînd agata (relief alb pe fond închis) și reprezentînd pe Hercule spre dreapta în luptă cu Cerberul, a fost descoperit la Drobeta (fig. 17), datînd din sec. III e.n.²²

Printre podoabele cele mai răspîndite, însă cu rost funerar, se numără diademele din foaie de aur prelucrată foarte subțire și tăiată în romburi sau rozete, ca în cazul unei diademe din colecția Academiei²³, sau cel mai des în formele unor frunze, de salcie, de stejar sau de iederă, așa cum stau mărturie fragmentele mai multor diademe descoperite la Romula și Apulum, datînd din secolele II – III.

Moda punerii în mormînt a acestor diademe, de inspirație vegetală, este fără îndoială elenistică, cînd astfel de piese ating forme și modelări baroce, foarte stufoase, cu spice de grîu, conuri de brad etc.

★

¹⁸ *Ibidem*, p. 147, nr. 130.

¹⁹ *Ibidem*, p. 148, nr. 135.

²⁰ *Ibidem*, p. 148, nr. 140 – 141.

²¹ *Ibidem*, p. 148, nr. 142.

²² *Ibidem*, p. 150, nr. 160.

²³ M. GRAMATOPOL și R. THEODORESCU, *op. cit.*, nr. 55, pl. XIX/1.

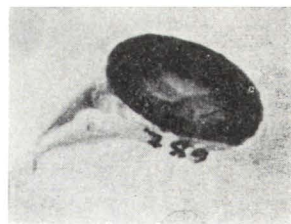


Fig. 2



Fig. 3

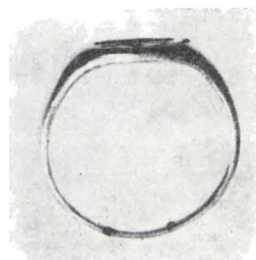


Fig. 4

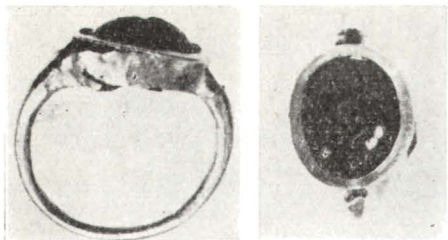


Fig. 5

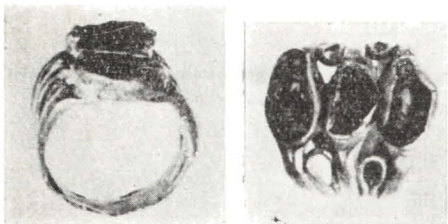


Fig. 6

Un element constitutiv al podoabelor antice, de valoare atât coloristică cât și microsculpturală, este cel al pietrelor gravate.

Numărul atelierelor de tăiere și gravare a pietrelor semiprețioase pe cuprinsul imperiului era destul de însemnat. Și în provincia Dacia, după cantitatea pietrelor descoperite, fie libere, fie montate, așa cum s-a văzut, în inele sau pandantive, vor fi existat fără îndoială ateliere de tăiere și gravare a pietrelor semiprețioase. Pentru Dacia Inferior, în urma unor descoperiri elocvente, se poate vorbi de un atelier de tăiere și gravare la Romula și poate și de unul la Sucidava.

Pentru Dacia Superior se presupune existența unui astfel de atelier la Potaissa (Turda).

Cele 180 de geme și camee provenind de la Romula (Reșca) constituie un material mai prețios decât s-ar putea bănuși la o fugară luare de contact cu aceste monumente, mici prin dimensiunile lor, dar nu mai puțin importante prin semnificația și informațiile ce ni le pot procura asupra unor aspecte puțin cunoscute ale

vieții romane în provincia Dacia, sau chiar după pășărirea ei, într-o vreme în care numărul altor izvoare istorice scade simțitor.

Numeroasele studii ale prof. D. Tudor²⁴, exhaustive în privința depistării și strîngerii tuturor informațiilor asupra pietrelor gravate de la Romula, cât și în privința identificării și clasării lor, lasă puține cuvinte de adăugat celui care s-ar ocupa de această problemă.

În ce ne privește, trebuie să subliniem importanța studiilor și a materialului amintit care devine criteriu de clasare pentru bogata colecție de pietre gravate a Academiei²⁵.

Nu mai există astăzi pentru nimeni nici o îndoială că la Romula au funcționat ateliere de gravare a pietrelor semiprețioase, ateliere care își au personalitatea lor bine definită și ale căror produse sînt astăzi termen de comparație și referință pentru toate acele piese, aflate în colecțiile țării, cărora fie nu li se cunoaște locul descoperirii, fie, în cazul că acesta este cunoscut, s-ar fi putut spune pînă acum prea puțin despre centrul care le-a produs.

În colecția Academiei, piesele care se pot atribui Romulei pe baza criteriului ferm pe care-l constituie astăzi gemele acolo descoperite sînt numeroase. Un alt lot important îl constituie acele geme care, venind din colecția Orghidan, au fost achiziționate în Bulgaria. Tot din Bulgaria provin cele peste 100 de bucăți colecționate de C. Bălăcescu și achiziționate în urmă cu cîțiva ani de Academie.

Dar înainte de a trece la discutarea tuturor problemelor pe care activitatea glicptică a atelierelor romulense le ridică atenției noastre, se cade a ne opri în preliminar asupra tipurilor celor mai răspîndite ale imagisticii monumentelor în discuție.

Evident că în primul rînd figurează divinitățile panteonului roman, ca Jupiter tronînd sau în picioare, Minerva, Mercur, Marte, Isis și Serapis, Fortuna, Victoria fie împreună cu Fortuna, fie încoronînd un trofeu, Ceres, Aesculap, Salus, Muzele, Sol în cvadrigă, Eros, Leda cu lebăda.

În al doilea rînd, repertoriul este completat de scene de gen, animale, grylli. Din categoria primelor cele mai frecvente sînt: un păstor care mulge o capră, Pan în luptă cu capra.

Dintre animale, cele mai numeroase reprezentări înfățișează animale mici, ca păsări, cocoși luptîndu-se, sau cocoș în fața unui altar.

²⁴ D. TUDOR, *Pietrele gravate descoperite la Romula*, in *Apulum*, VI, 1967, p. 209—229, cu toată bibliografia materialelor pînă la această dată, la p. 224, notă 54.

²⁵ M. GRAMATOPOL, *Les pierres gravées du Cabinet numismatique de l'Académie roumaine* (teză de doctorat).

Gryllii sînt figurați din capete adosate, păsări cu corpul alcătuit din mai multe capete sau, un motiv mai interesant, un cap de vultur căruia îi este adosată o mască cheală și bărboasă.

Meșterii gravori de la Romula dădeau dovadă nu numai de o certă măiestrie în săparea pietrelor sau în alegerea imaginilor, ci și de gust în privința materiei brute, a rocii, a cărei culoare nu era lipsită, în optica purtătorilor de amulete, de anumite virtuți curative sau apotropaice. Dintre pietrele întrebuițate de *cavatores gemmarum romulenses*, mai des întîlnite sînt jaspisurile, roșu și galben, și agatele, negre, cenușii, verzi sau agatele în mai multe straturi. Foarte frecvente sînt cornalina și carneolul. Rocile acestea erau aduse din Carpații Meridionali sau din Banat. Se întîlnesc în număr ceva mai redus, totuși destul de însemnat, și diferitele specii și colorații de sardonix, rocă adusă, așa cum arată și numele, din Orient. Rămășițele deșeurilor de prelucrare ale acestor roci, apărute în număr mare la Romula, infirmă prin ele însele părerea exprimată în mod neîntemeiat²⁶ că materialul imens descoperit de secole în această așezare romană ar fi fost în întregime provenit din import.

Un nucleu mare de sardonix aflat în Muzeul din Caracal și provenind de la Romula arată clar chipul în care erau tăiate din acesta fragmente de mărime obișnuită care aveau să fie prelucrate și mai apoi gravate. Precizăm că prelucrarea și gravarea pietrelor nu erau două operații care să fi fost executate împreună în cadrul aceluiași atelier.

O dată nucleul așchiat prin lovire, fragmentele obținute erau tăiate, bizotate și lustruite. Se găsesc la Romula o serie întreagă de deșeuri rezultate din tăierea sau bizotarea defectuoasă, după cum există multe deșeuri ivite la gravarea propriu-zisă a pietrei.

Operația de tăiere, cît de simplă ar fi fost în aparență, prezenta dificultăți nu acolo unde roca monocromă era tăiată pentru geme monocrome, ci în cazul acelor nuclee polichrome, alcătuite în straturi, de unde meșterul avea să scoată pietre pentru gemele în două straturi sau pentru camee.

Tăierea acestora era cu atît mai grea cu cît trebuia să se păstreze în principiu cam aceeași grosime a straturilor pe toată întinderea pietrei. Numeroasele deșeuri din această fază de prelucrare, descoperite la Romula, atestă o dată mai mult, dacă ar fi nevoie, existența atelierelor romulense.

Gravarea pietrelor astfel tăiate, bizotate și lustruite se realiza cu ajutorul unui strung rudimentar, al cărui cuțit amovibil era un sfredel de diferite forme, confecționat din fier călit, dur (*ferrum retusum*). Piatra se fixa, cu ajutorul unei materii puternic lipicioase, în partea opusă cuțitului. Cînd acesta era mînuit prea brusc sau cînd roca avea fisuri în structura ei, invizibile cu ochiul liber, piatra se spargea. Astfel proveneau deșeurile din faza de gravare. În cazul unor roci cu duritate mare, sfredelul era, mai înainte de a fi folosit, muiat într-un amestec de pulbere de diamant cu un liant uleios de o anumită consistență. Pulberea fină de diamant ajuta la gravarea rocii fără să se solicite apăsarea puternică a cuțitului care ar fi provocat eventuala ei avariere.

Arătînd pe scurt care era procedeul tehnic de realizare a gemelor și cameelor, procedeu ce a variat de altfel foarte puțin în decursul dăinuirii sale multimilenare, ne vom întoarce asupra materialului iconografic consemnat prin descoperirile gliptice de la Romula, pentru a vedea ce datorează acesta altor categorii de monumente ce ne sînt cunoscute.

Printre ele în primul rînd se așază monedele. Așa cum s-a mai remarcat, și în cazul gemelor iconografia monetară a constituit o serioasă sursă de inspirație pentru litoglifi. Și nu este o excepție. La vremea respectivă, cînd gravarea pietrelor semiprețioase luase extensiunea unei industrii artistice, toate atelierele ce funcționau pe cuprinsul lumii romane aveau să folosească cu precădere repertoriul iconografic atît de ușor accesibil oferit de

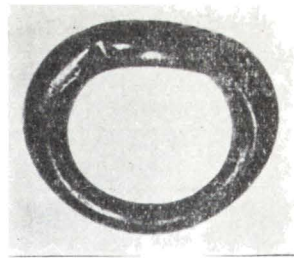


Fig. 7



Fig. 8

²⁶ L. ȚEROSU-DAVID, in *Omagiu lui Constantin Daicoviciu*, București, 1960, p. 533.

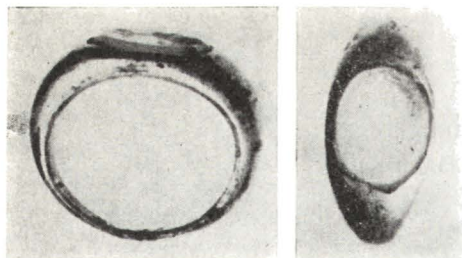


Fig. 9



Fig. 10

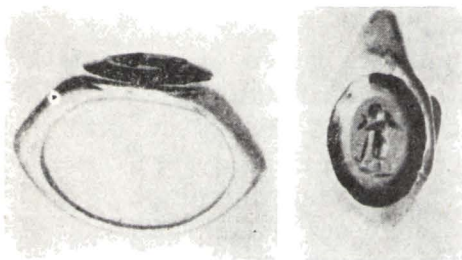


Fig. 11

monede. Întîlnim pe Iupiter, Minerva, Mercur, Marte, Fortuna, Victoria, Ceres, Aesculap, Salus, Sol, Roma, Genius etc., în aceleași ipostaze, cu aceleași attribute, înfățișați mai mult sau mai puțin meșteșugit de către gravorii de la Romula.

Cum reversurile monedelor romane prezintă gama de imagini sus enumerate pe o largă perioadă de timp, sec. II – III, cu greu am putea data gемеle cu ajutorul monedelor. Sînt însă și unele cazuri cînd iconografic putem stabili prin frecvența unei imagini un *terminus post quem*. Este, de pildă, exemplul reprezentării lui Sol în cvadrigă, care apare cu totul sporadic în sec. II în iconografia monetară romană, dar care devine frecvent o dată cu domnia lui Caracalla (211 – 217), constituind apoi pentru tot secolul III o imagine de predilecție pe reversurile monedelor imperiale, preferință explicabilă de bună seamă prin numărul larg de adepți ce-și găsesc în acest veac diversele culte solare și religiile de mîntuire.

Culte astrologice identificate pe materialul glicptic de la Romula, reprezentate prin cornul lunar cu o stea în centru sau mai multe stele în jur, sînt atestate în iconografia numismatică după domnia lui Septimius Severus. Acvila gata de zbor, călărețul cu lancea, capricornul sînt imagini care figurează în chip obișnuit în repertoriul iconografiei numismatice în sec. II – III.

Dar preferința gravurilor pentru monede ca sursă de inspirație are și o altă explicație în afara comodității și a lipsei inspirației originale, care de altfel știm că era înlocuită în toate domeniile artei prin acele *cartoane de meșteri* cu o largă circulație în lumea romană, metodă răspîdită încă din elenismul tîrziu.

Această explicație ar consta în dimensiunile apropiate ale monedelor cu pietrele gravate, de cele mai multe ori identice. Faptul de a poseda un model la mărimea adecvată reprezintă o substanțială înlesnire, înlăturîndu-se astfel operația migăloasă a reducerii la proporțiile miniaturale pe care le implică arta gravării pietrelor fine.

Pe pietrele gravate de la Romula și pe atîtea altele descoperite întîmplător pe întreg cuprinsul Daciei romane există o serie de reprezentări care nu-și au izvorul în imagistica monetară. Din grupul numeros al acestora remarcăm scenele de gen ca mulsul caprei, două capre pascănd de o parte și de alta a unui arbore frunzele acestuia, sau o categorie foarte largă, a gryllilor, de care ne vom ocupa mai pe larg în partea finală a acestor pagini.

Caracteristica scenelor este elementul peisagistic, pătruns și în arta romană și dezvoltat mai apoi într-o mare măsură grație influențelor pe care arta alexandrină le-a exercitat asupra artei romane de la sfîrșitul republicii și începutul imperiului ²⁷.

Fără îndoială că prezența unor astfel de scene pe gемеle din Dacia și implicit pe cele produse la Romula se explică prin existența *cartoanelor* miniaturale care erau mulajele în ipsos și care alcătuiau registrul de modele al oricărui meșter din branșa respectivă a industriei artistice. Se cunosc în ipsos mulaje folosite în toreutică, cum ar fi de pildă cele descoperite la Alexandria sau la Begram ²⁸. La Cabinetul numismatic al Academiei, încă inedite și fără a avea locul de descoperire cunoscut, se află cîteva mulaje de argilă arsă, în relief, cu care se executau probabil gемеle din pastă de sticlă.

²⁷ A. ADRIANI, *Divagazioni intorno ad una coppa paesistica del Museo di Alessandria*, Roma, 1959.

²⁸ ERICA SIMON, în *Enciclopedia dell' arte antica classica e orientale*, s.v. *Toreutica*.

Amintim că este de făcut o deosebire între mulajele cu care se executau operele respective și mulajele după care se executau acestea, cele din urmă neintrând în mod material în procesul producției.

O altă categorie de monumente gliptice bine reprezentate în Dacia sînt așa numitele geme gnostice. Multe din ele fac parte din grupul *abraxas*-urilor, folosite de adepții secției basilidienilor ²⁹, totalitatea literelor, care înseamnă cifrele, însumînd numărul zilelor anului.

A insista asupra acestei întregi categorii în stadiul în care ne aflăm, de puținătate a izvoarelor directe — și deci demne de luat în seamă — referitoare la problema gnosticismului antic, înseamnă a ne hazarda într-un domeniu încă nesigur și care de altfel prin specificul său de istorie a religiilor iese în afara preocupărilor reflectate în rîndurile de față, acelea de istorie a artei.

Cît privește portretul, și mai ales portretul imperial, gliptica romulensă se fixează cu rare excepții, cum ar fi un Lucius Verus, la două tipuri: Faustina II și Iulia Domna. Imaginile acestor două împărătese sînt reproduse la infinit, uneori pierzîndu-se poate chiar identitatea celei reprezentate, figurile acestora devenind prototipurile unei împărătese.

Cît a durat activitatea atelierelor de la Romula este o problemă care rămîne deschisă. D. Tudor ³⁰ opinează pentru închiderea lor o dată cu a doua jumătate a veacului III și cu tulburările care se abat atunci asupra Daciei și Moesiei Inferior.

Interesant este de remarcat faptul că monede de bronz găsite în cîmpia Dunării, datînd din sec. IV și aparținînd unor autorități emitente necunoscute, imitînd bineînțeles moneda romană de bronz, unele din aceste piese fiind publicate mai înainte de către D. Tudor ³¹, altele descoperite mai recent, deci că aceste monede, prin caracteristica stilistică de ansamblu a efiilor lor, se aseamănă cu multe din capetele foarte sumar și nemeșugit tratate ale unor geme romulense, ce-și vădesc și prin tăierea brutală și urîtă a pietrei, disproporționată și nelustruită, caracterul lor tîrziu.

Este vorba de o serie întregă de pietre tronconice (fig. 18) destul de mici, ce urmau să fie prinse în caboșon în diverse podoabe, caracteristice gustului pentru policromie și încastrare ce-și face loc în aceste regiuni în preajma începutului perioadei migrațiilor. Chestiunea rămîne încă în studiu, argumente mai numeroase și convergente urmînd să o lămuirească într-un chip sau altul.

Despre însemnătatea atelierelor de la Romula ne-am da mai bine seama dacă am cunoaște mai exact aria și mărimea razei de difuziune a acestor produse, utilizate fie în orfevrăria locală, fie în cea de dincolo de granițele provinciei Dacia. Se afirmă pe bună dreptate că măcar o parte din pietrele gravate găsite în necropolele cetăților pontice ar proveni de la Romula. O altă parte vor fi provenit din atelierelor din Moesia și Thracia, cu caracteristici stilistice sensibil deosebite. Fără îndoială că produsele acestor ateliere din Dacia Inferior, în cazul cînd acceptăm că și la Sucidava a funcționat un asemenea centru, atestat de altfel doar prin numeroase fragmente de geme ce ar putea fi considerate rebuturi de gravare dacă nu simple deteriorări ulterioare, ajungeau și dincolo de munți, în Dacia Superior. Numeroase sînt piesele descoperite în acea regiune, ele însă se strîng cu toate sub aceleași caracteristici stilistice ale gemelor romulense ³². Unii cercetători susțin că



Fig. 12

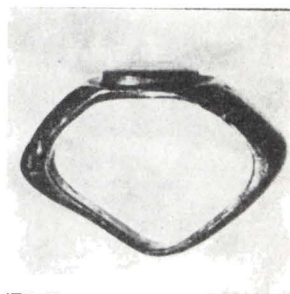


Fig. 13

²⁹ D. TUDOR, Șapte pietre gravate descoperite la Celei și Orlea, în S.C.N., III, 1960, p. 378.

³⁰ Idem, Pietrele gravate . . . , în Apulum, VI, 1967.

³¹ Idem, Imitații barbare după monede imperiale romane

tîrzii, în Revista istorică română, vol. XV, fasc. III, București, 1946.

³² Pietrele gravate descoperite sau aflate în colecțiile din Dacia Superior au fost publicate de către Lucia Țeposu-David (cf. nota 26).

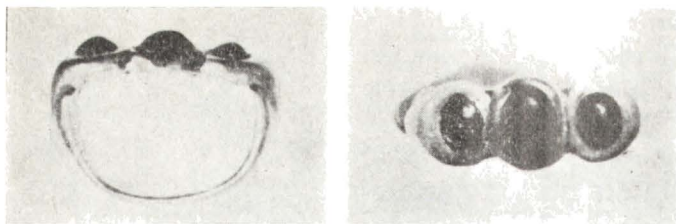


Fig. 14

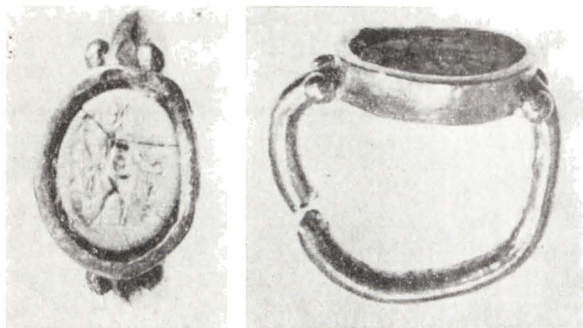


Fig. 15

ateliere de gravare vor fi fost și la Apulum, Napoca, Tibiscum. Părerea noastră este că numărul mic al descoperirilor din această regiune prin raport cu cele de la Romula nu ar indica un asemenea atelier, greu de presupus de dimensiuni reduse, ci mai degrabă o clientelă militară care știm că rezida în centrele amintite și care era o mare consumatoare de asemenea produse ale industriei artistice.

Se poate presupune că gemele gravate la Romula ajungeau pînă în Pannonia, căci cele aflate în colecția Muzeului național din Budapesta vădesc asemănări stilistice foarte pronunțate cu cele din Dacia, dacă nu cumva acestea vor fi provenit din comerțul cu « antice » ce se practica în secolele trecute și care trecea prin Ungaria spre Occident.

Este de bănuir că un centru însemnat cum era Aquincum va fi avut de

bună seamă asemenea ateliere și pentru motivul că era un centru militar important totodată.

★

Dat fiind că pietrele gravate răspîndesc cu precădere acel gen al caricaturii elenistico-romane care erau gryllii, vom încerca să schișăm istoria sa pentru a înțelege mai bine cu ajutorul antecedentelor acea serie întreagă de reprezentări atît de comune secolelor II și III roman, nu numai în glictică.

Nu ne vom ocupa în cele ce urmează de întreaga problematică pe care o impune studierea caricaturii antice în plastică sau literatură, monumentele ce o ilustrează fiind foarte numeroase și unele dintre ele foarte vechi, spre a nu aminti decît clasicul exemplu al figurii lui Thersites în Iliada sau reprezentările kordaxului și thiasului dionisiac ce apar în ceramica corintică la sfîrșitul sec. VII î.e.n., imitate apoi în ceramica beotică, attică, laconică, calcidică.

Caracterul caricaturii antice este profund rațional, prin simplul fapt că el rezidă într-o îndepărtare voită, simbolică, cu semnificație precisă, de la canonul artistic al preocupării centrale a civilizației greco-romane, omul³³.

Reprezentările plastice caricaturale apar astfel numai după ce se constituie în esență arta greacă antropomorfă, ele nefiind, cum ușor s-ar putea presupune, nici manifestări ale unei lipse de experiență artistică, nici tîrzii derogări de la canonul policletean. Ținînd seama de istorismul manifestărilor plastice grecești ca o concepție realistă în filozofia artei antice, credem alături de Bianchi-Bandinelli³⁴ că satira plastică, caricatura își are evoluția ei proprie în permanent sincronism cu celelalte categorii ale artei.

Creația logică, conștientă, simbolismul precis și abstractizarea au stat la originea caricaturii, a cărei evoluție seculară atinge apogeul către sfîrșitul epocii elenistice, închizînd ciclul sub caracteristicile aceluiași simbolism și aceleiași abstractizări inițiale, dar pe un plan superior, al acumulării de soluții plastice vreme de aproape un mileniu.

Ne preocupă în special categoria gryllos și apariția acesteia în cadrul caricaturii elenistico-romane, în cercetarea căreia avem a desluși mai întîi apariția și semnificația termenului, evoluția sa, monumentele pe care le desemnează, simbolismul și valoarea estetică a lor.

³³ G. E. RIZZO, *Caricature antiche*, în *Dedalo*, VII, Roma, 1926, p. 403—417; G. BECATTI, în *Enciclopedia dell'arte*

antica classica e orientale, s. v. *Caricatura*.

³⁴ *Storicità dell'arte classica*, Florența, 1952.

Recenta lucrare a lui Binsfeld ³⁵ se ocupă în mod special cu categoria gryllos, inventariind toate ipotezele asupra apariției și semnificației de început a termenului, pornind de la textul lui Plinius ³⁶ asupra pictorului Antiphilos, rivalul lui Apelles. Se pare că interesul stîrnit de această categorie a caricaturii antice dăinuie pînă tîrziu, căci un patriarh al Constantinopolului din sec. VI, Joannes Iejunator, se străduiește încă să-i explice controversata semnificație.

Pornind de la aceeași informație a lui Plinius, Champfleury ³⁷ arată că pictorul Antiphilos, rivalul lui Apelles căruia îi opunea pictura sa nonconformistă, a parodiat *exempli gratia* una dintre cele mai cunoscute imagini din Kerameikosul atenian – lupta de la Mantinea (362 î.e.n.), operă a artistului Euphranor, a cărei figură centrală era Gryllos care se remarcase și căzuse în timpul bătăliei. Pe acest Gryllos, Antiphillos îl redase alcătuit din diverse părți de animale.

După o știre de la Diogenes Laertios ³⁸, Gryllos era unul din cei doi fii ai istoricului Xenofon care s-au întors la Atena în urma revocării în 367 î.e.n. a decretului de exilare a tatălui lor, participînd astfel în tabăra ateniană la lupta de la Mantinea.

Deci originar termenul gryllos însemna o caricatură prin recompunerea corpului omenesc din membre sau părți ale diverselor animale. Un corolar al acestei modalități caricaturale este apariția în gliptică, mai ales în epoca romană, a diverselor figuri grotești (în special de păsări) rezultate din juxtapunerea unor protome de animale cu măști umane.

Cum majoritatea grylilor sînt în gliptică versiuni diferite ale tipului hippalectryon, s-a presupus că acesta a fost imitat de caricatura elenistico-romană după cunoscutul model attic ³⁹. Anne Roes, într-un studiu mai vechi, opinează pentru originea orientală, sassanidă a modelului ⁴⁰, pe care o argumentează cu împrumuturi similare în iconografia arhaică și clasică provenite din arta iraniană ⁴¹.

Vedem clar polarizarea sensurilor noțiunii gryllos ca desemnînd originar caricaturi umane prin recompunere animală cu corolarul figurilor zoomorfe alcătuite din măști umane și protome de animale, iar mai apoi desemnînd și exagerări ale figurii sau corpului, așa cum conchide Binsfeld în studiul amintit.

Dar pe lîngă grylul propriu-zis, în acest din urmă sens, există în lumea elenistico-romană o serie întreagă de reprezentări similare, fie de actori comici, fie de figurine cu rost apotropaic sau talismanic, de care va trebui să deosebim în mod riguros categoria ce ne preocupă.

Este ușor a distinge grylul de reprezentările de actori comici, fie după lipsa măștii sau a oricărei recuzite actoricești, fie după absența pantomimei, caracteristică acestor figurine. Margarete Bieber și T.B.L. Webster, în special, au alcătuit în acest sens un exhaustiv repertoriu tipologic ⁴². Categoria în discuție are o filieră care la un moment dat trece prin faza

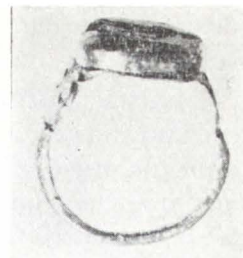


Fig. 16



Fig. 17



Fig. 18

³⁵ W. BINSFELD, *Grylloi, ein Beitrag zur Geschichte der antiken Karikatur*, Colonia, 1956.

³⁶ PLINIUS, *Naturalis Historia*, 35, 114.

³⁷ *Histoire de la caricature antique*, Paris, 1867, p. 75 – 77.

³⁸ II, 48 – 49.

³⁹ SIMONE BESQUES-MOLLARD, *Guerrier à cheval sur un hippalectryon, groupe en terre cuite du Musée du Louvre*, in *Revue archéologique*, XXXVII, 1952, p. 161 – 168.

⁴⁰ *New Light on the Grylloi*, in *J.H.S.*, vol. LV, 1935, p. 232 – 235.

⁴¹ ANNE ROES, *Motifs iraniens dans l'art grec archaïque et classique*, in *Revue archéologique*, 1934, p. 135 – 154.

⁴² MARGARETE BIEBER, *The History of the Greek and Roman Theater*, Princeton, 1961, p. 36 – 50 și 92 – 107; T. B. L. WEBSTER, *Monuments illustrating Old and Middle Comedy*, Londra, 1960 și idem, *Monuments illustrating New Comedy*, Londra, 1961.

de abstractizare a personajelor mimului sau atellanei (Bucco, Dossenus, Manducus etc.), faptul însă marchează numai un stadiu în evoluția sa către valoarea simbolică.

Există figurine care exagerează un defect fizic în scopul de a păzi pe posesor de răul pe care îl înfățișează ⁴³, altele de același tip constituie instrumente ale terapiei magice, folosite în *drômena* misterelor de la Eleusis ⁴⁴. Este evident că gryllii nu pot fi confundați cu nici unele din cele amintite.

Care este atunci semnificația lor, ce vizează această caricatură? Este o manifestare gratuită sau sensul ei trebuie înțeles altfel decât în satirizarea unor tipuri anumite?

Pentru a pătrunde adevărata lor semnificație, valoarea lor simbolică, este necesar să ne situăm în climatul artei elenistice târzii, amatoare de particular, de naturalism, cu creații reprezentative în *Bătrîna bețivă* (improbabil atribuită lui Myron din Teba, dacă se ține cont de cunoscuta epigramă cuprinsă în Antologia palatină), în *Pescarul* de la Louvre sau în *Bătrîna păstoriță mergînd spre piață* (Roma -- Palazo dei Conservatori).

Înțelegem astfel că în toată lumea elenistică, dar mai cu seamă în Alexandria se dezvoltă gustul pentru formele distorte, anormale, pentru cacoshematie și exotic ⁴⁵. Contactul cu elementul semitic și negroid furnizează în plus acestui gust o gamă vastă de alterări burlești ale corpului și figurii umane ⁴⁶. Nu mai poate fi acum vorba de particularismul și naturalismul incipient alexandrin, ci de o ridicare în abstract a deformărilor faciale, transformînd cacoshematia și asimetria în opusul logic al lor și realizînd o armonie sincopată, bazată pe procedeul naturalismului și al exoticiului.

Rostul unor astfel de reprezentări apare clar în contextul creionat ca fiind cel decorativ, iar activitatea atelierelor de acest gen din Alexandria sau Asia Mică se prelungește pînă tîrziu în epoca romană, difuzînd în tot imperiul grylli decorativi.

Un amănunt esențial probează cele afirmate. Dentiția prognată a figurinelor alexandrine grotești este totdeauna completă, în vreme ce măștile personajelor mimului sau atellanei, după cum remarcă Armando Plebe ⁴⁷, au dentiția știrbă, fapt caracteristic concepției romane a grotescului. Or toate figurinele grotești de factură alexandrină, difuzate sau copiate în atelierile locale pe tot cuprinsul imperiului, au dentiția prognată completă.

Sensul abstract, decorativ al gryllilor este subliniat de Margarete Bieber și G. Becatti pentru epoca elenistică și de Jean-Pierre Cèbe ⁴⁸ pentru caricatura romană, datoare în atîtea privințe celei alexandrine.

Care este însă în epoca romană soarta celui alt fel de gryllo, de tipul hippalectryon și cel cu corp uman și cap de animal?

Genul hippalectryon dăinuie în gliptică pînă la începutul secolului III, fără a se confunda cu gemele gnostice și fiind în general stereotip în alternarea părților componente. Bonner ⁴⁹ nu include în categoria gemelor gnostice acest tip, pe care îl socotește pur grotesc și decorativ, în schimb caricaturile umane cu cap de măgar sau de cocoș primesc la un moment dat o semnificație gnostică.

Monumente de acest din urmă fel se găsesc răspîndite în secolul III și la începutul secolului IV în toată lumea romană, în gliptică, coroplastică, frescă, mozaic. Dacă despre unele se poate sigur afirma că au o semnificație gnostică, asupra altora se ezită între valoarea caricaturală și cea mistică.

Din cele spuse despre genul caricatural gryllos se desprinde în primul rînd valoarea sa estetică decorativă, sub formă de hippalectryon sau umană, aceasta din urmă apărînd ca o manifestare a preferinței artei elenistico-romane de a transforma figura omenească într-un element decorativ.

⁴³ A. LAUMONIER, *Terres cuites d'Asie Mineure*, in B.C.H., vol. LXX, 1946, p. 310–318.

⁴⁴ A. W. PICKARD-CAMBRIDGE, *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, ed. II, Oxford, 1962, p. 110.

⁴⁵ MARGARETE BIEBER, *The Sculpture of the Hellenistic Age*, New York, 1955, p. 97; G. BECATTI, *Scultura greca*, Verona, 1961, p. 151.

⁴⁶ DOROTHY KENT HILL, *A Bronze Statuette of a Negro*, in A.J.A., vol. 57, 4, 1953, p. 265–267.

⁴⁷ *La nascita del comico*, Bari, 1956, p. 73.

⁴⁸ *La caricature et la parodie dans le monde antique romain des origines à Juvénal*, Paris, 1966, p. 343–376.

⁴⁹ *Studies in Magical Amulets, Chiefly Graeco-Egyptian*, Cambridge, 1950.

Gryllii elenistico-romani își au la rîndul lor ecoul tîrziu în măștile decorative ale stilului gotic.

★

Despre podoabele în Dacia romană se poate avansa concluzia de ordin general că ele nu fac notă aparte față de ceea ce cunoaștem în această direcție pentru tot Imperiul roman.

Aproape toate categoriile de podoabe sînt bine reprezentate, iar dacă ne gîndim la gliptică, atelierele de la Romula și eventual de la Sucidava și Potaissa prin stilul lor propriu constituie o notă originală.

LES BIJOUX ROMAINS EN DACIE

RÉSUMÉ

La tradition dace, de longue date dans l'art des ornements en argent, ne trouve pas, après la conquête de la Dacie, son écho dans l'orfèvrerie de l'époque romaine. Le fait doit son explication à la brusque cessation de l'accès aux métaux précieux, contrôlés durant cette période par les autorités impériales. Ainsi que les autres provinces de l'Empire, la Dacie s'ouvre à la circulation des bijoux romains et se plie aux modes successives de ces ornements. Les nombreuses découvertes archéologiques dans les catégories des bagues, des boucles d'oreille, des colliers sont autant de documents sur le goût, les ressources et la position sociale de la population romaine et romanisée de la Dacie.

Notre étude se propose d'enregistrer et d'ordonner chronologiquement ces pièces de parure du patrimoine national et de formuler quelques remarques sur leurs accessoires — les pierres gravées provenant au moins d'un centre producteur localisé à Romula, sinon de plusieurs centres de la Dacie inférieure.

Un bref aperçu sur le problème des grylles, soulignant l'importance dont jouit ce genre de caricature dans l'iconographie glyptique de la Dacie, vient de mettre fin à la présentation qui constitue l'objet de cet article.

INFLUENȚA GOTICĂ ÎN ARHITECTURA BISERICILOR ROMÂNEȘTI DE ZID DIN TRANSILVANIA *

de EUGENIA GRECEANU

Caracterizarea goticului transilvănean constituie o problemă cu aspecte deosebit de complexe. Pornind de la premisa că saltul calitativ al trecerii de la romanic la gotic este marcat prin: realizarea unității spațiale între cor, nave și transept; legătura organică a bolților pe ogive cu suporturile verticale; preluarea împingerilor date de bolți prin arce butante¹, s-a constatat că zona centrală a Europei, cu rare excepții, adoptă doar vocabularul gotic, orientându-se compozițional într-un sens opus catedralelor franceze², pînă în jurul anului 1350, cînd goticul german ocupă un loc de frunte prin creația unei noi concepții spațiale concretizată în tipul *Hallenkirche*³.

În Transilvania, transmiterea într-o fază tîrzie a elementelor romanice și gotice, filtrate prin mediul german dominat de prestigiul domurilor imperiale, precum și realizarea construcțiilor în condiții economice, politice și sociale cu totul diferite de cele ale Apusului, conduc la interferențe stilistice cu caracter eclectic⁴, prelucrate în șantiere proprii, care creează forme cu un pronunțat specific local. Studii anterioare⁵ au arătat pericolul derivării directe a acestor forme din marile șantiere apusene, formulînd necesitatea analizării lor în contextul provincial, corelat cu zona țărilor învecinate.

* Releveele și clișeele din acest articol sînt executate de autor, în afară de cele cu mențiune specială.

¹ FRANZ HART, *Kunst und Technik der Wölbung*, München, 1965, p. 53–57, inclusiv observațiile în aceeași lucrare asupra caracterizării goticului, formulată de PAUL FRANKL în *Gothic architecture*, Hammondsworth, 1962.

² Asupra orientării diferite a arhitecturii germane în faza realizării catedralelor franceze (tendința spre planul central, ritmarea maselor fără eliminarea panourilor de zidărie etc.), vezi: WILHELM PINDER, *Sonderleistungen der deutschen Kunst*, München, 1944, care prezintă arhitectura din timpul dinastiei Hohenstaufen ca o negație deliberată a goticului („Formen einer ausgesprochenen antigotischen Ganzheit“, p. 24), și WERNER MEYER-BARKHAUSEN, *Das grosse Jahrhundert Kölnischer Kirchenbaukunst, (1150 bis 1250)*, Köln, 1952.

³ Formula acoperirii navelor cu bolți de înălțime egală la cheie este utilizată în romanic, unul dintre cele mai cunoscute exemple fiind biserica abațială din St. Savin sur Gartempe. Caracteristica tipului *Hallenkirche*, realizat în formă desăvîrșită la Heilig-Kreuzkirche din Schwäbisch Gmünd (școala lui Parler), constă în extinderea acestui sistem de boltire la cor — compartimentat la rîndul lui în trei nave —, realizîndu-se astfel unitatea spațială, specific gotică, între părțile componente ale bisericii (vezi FRANZ HART, *op. cit.*, p. 68).

⁴ Ținînd seama de aportul decisiv al colonizării germane pentru introducerea romanicului și a goticului în Transilvania, apar deosebit de interesante observațiile lui Václav Mencl cu privire la fenomenul asemănător al interferenței dintre cele două stiluri, care se manifestă în zona Zips din Slovacia, colonizată cu germani începînd din timpul domniei lui Andrei al II-lea (1205–1235): „Die eingewanderten deutschen Kolonisten brachten ihre heimatliche Kunstfertigkeit mit sich, die je nach einzelnen Schulen und Gegenden eine recht manigfaltige war und neben romanischen Elementen auch das Gotische mit all seinen reichen Übergängen zum Ausdruck brachte, wobei es auf die Lage ihrer ursprünglicher Heimat und deren Zugehörigkeit zum italienischen oder zum französischen Kunstkreis ankam. In der Kunstgeschichte der Slowakei spiegelt sich diese vielseitige Stilbuntheit der deutschen Schulen auf das Auffallendste, da doch unser Land zu dieser Zeit an der Peripherie der deutschen Kunstregion stand“ (VÁCLAV MENCL, *Stredoveká architektúra na Slovensku, Praha-Prešov*, 1937, rezumatul în limba germană).

⁵ V. VÎTĂȘIANU, *Istoria artei feudale în țările române*, București, 1959, p. 8; idem, *Arhitectura și sculptura romanică în Panonia medievală*, București, 1966, p. 5–6; V. DRĂGUT, *Contribuții privind arhitectura goticului timpuriu în Transilvania*, în S.C.I.A., seria Artă plastică, t. 15, nr. 1, 1968, p. 41–49, cu accent asupra ultimului paragraf, p. 49.

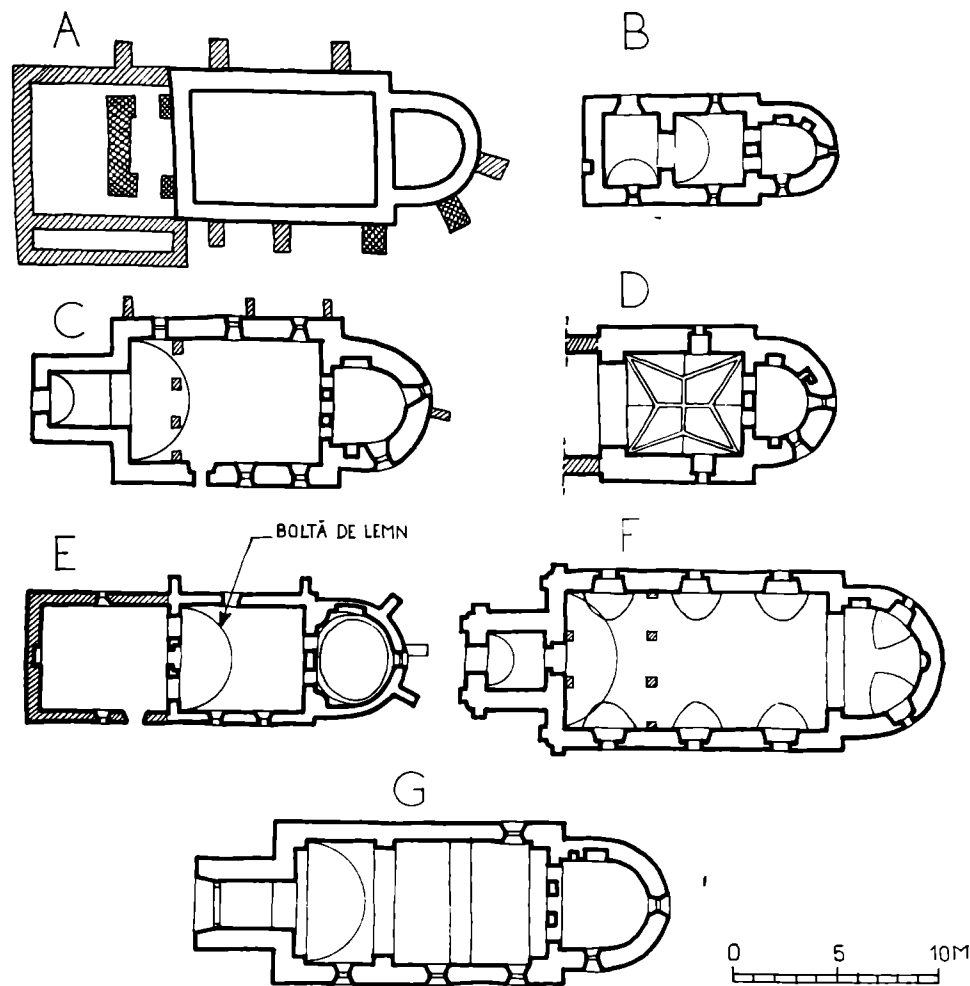


Fig. 1. — Biserici românești cu absidă semicirculară, zidite în intervalul secolelor XIV—XVIII. A. Biserica din Giulești, jud. Maramureș, cca. 1380. Planul fundațiilor. Releveu Radu Popa. B. Biserica fostei mănăstiri Rîmești, jud. Alba, ante 1486. C. Biserica Buna Vestire din Almașu Mare-Joseni, jud. Alba, ante 1418. D. Biserica Adormirea Maicii Domnului din Voivodenii Mari, jud. Brașov, cca. 1500. E. Biserica Nașterea Maicii Domnului din Galda de Jos, jud. Alba, probabil sec. XVI. F. Biserica Sf-ții Arhangheli din Tiur, jud. Alba, 1746. G. Biserica Sf. Nicolae din Cib, jud. Alba, ante 1750.

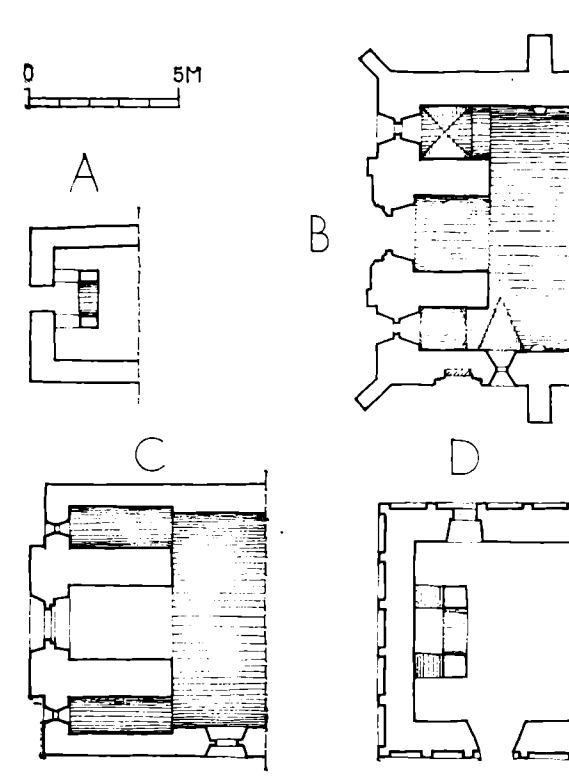


Fig. 2. — Exemple de turn-clopotniță înglobat în navă. A. Biserica Sf. Gheorghe din Streisîngeorgiu, jud. Hunedoara, 1409. B. Biserica Adormirea Maicii Domnului din Zlatna, jud. Alba, 1424, turnul în 1696. C. Biserica Buna Vestire din Trestia, jud. Hunedoara, 1674. D. Biserica Sf-ții Arhangheli — a lui Mihai Viteazul — din Ocna Sibiului, jud. Sibiu, cca. 1600.

Cu atât mai dificilă apare analiza influențelor stilului gotic asupra arhitecturii românești de zid, la cauzele singularităților menționate mai sus adăugându-se: programul bisericii ortodoxe; intervenția timpurie a influențelor de factură bizantină, rezultate din permanența legăturilor culturale cu statele feudale românești; modestia mijloacelor materiale de care dispuneau românii transilvăneni, chiar în cazul unor familii de feudali, fapt care conduce la rusticizări și arhaisme greu de corelat cu formele comparativ evaluate ale construcțiilor ridicate de naționalitățile conlocuitoare privilegiate.

Observațiile de față urmăresc să pună în discuție unele repere preliminare pentru determinarea aportului goticului local în conturarea arhitecturii românești din Transilvania, concentrându-se asupra formelor și structurilor întâlnite la bisericile românești, pe care le privim ca pe o categorie aparte, din considerentele arătate mai sus.

Întrucât ne aflăm în fața unei reflectări asimilate prin multiple faze de transmitere și prin adaptări succesive, încercarea de delimitare a influențelor gotice implică o primă analiză a formelor și structurilor care pot fi considerate gotice, în cadrul arhitecturii întregii provincii, spre deosebire de cele romanico-gotice, formulă prin care subînțelegem imposibilitatea separării celor două curente în clasificarea unui element considerat independent.

FORME DE PLAN

Arhaisme de factură romanică, întâlnite în fază gotică (respectiv în intervalul secolelor XIV—XVI), uneori în combinație cu structuri sau elemente decorative gotice, sînt:

— Absida semicirculară, întâlnită dincolo de mult invocatul an 1300, atât la biserici maghiare ca, de exemplu, bisericile reformate din Văleni-Oaia și Suseni, jud. Mureș⁶, cît și la unele biserici românești construite în intervalul secolelor XIV—XVIII, cum sînt (fig. 1): biserica din Giulești, jud. Maramureș, cca. 1380⁷; biserica fostei mănăstiri Rîmeți, jud. Alba, ante 1486⁸; biserica Buna Vestire din Almașu Mare-Joseni, jud. Alba, ante 1418⁹; biserica Adormirea Maicii Domnului din Voivodenii Mari, jud. Brașov, cca. 1500¹⁰. Persistența acestei forme după faza gotică este demonstrată prin numeroase exemple, dintre care amintim: biserica Nașterea Maicii Domnului din Galda de Jos, jud. Alba, menționată documentar în 1732, dar zidită probabil în secolul al XVI-lea¹¹; biserica Sf-ții Arhangheli din Tiur, jud. Alba, datată 1746¹²; biserica Sf. Nicolae din Cib, jud. Alba, menționată documentar în 1750¹³.

— Turnul-clopotniță înglobat în navă nu poate fi considerat specific romanic decît combinat cu tribuna cu trei travee de la etaj, așa cum se întâlnește la ruinele bisericilor romane din Gîrbova, Băcăinți și Ocna Mureșului¹⁴, precum și la biserica evanghelică din Copșa Mică¹⁵. În fază gotică, turnul apare detașat pe trei laturi la biserica Sf. Gheorghe din Strei-sîngeorgiu, în 1409, aceeași formulă regăsindu-se după două secole la biserica Sf-ții Arhangheli — a lui Mihai Viteazul — din Ocna Sibiului¹⁶. Turnul-clopotniță înglobat în navă

⁶ E. GRECEANU, *Date noi asupra arhitecturii romanice din zona centrală a Transilvaniei*, în *Pagini de veche artă românească*, București, 1970, p. 282—284.

⁷ RADU POPA și M. ZDROBA, *Ctitoria cnezilor giuleșteni. Un nou monument românesc din piatră în Maramureș*, în *S.C.I.V.*, t. 20, nr. 2, 1969, p. 267—285. De remarcat judicioasele rezerve asupra datării în secolul al XIII-lea, p. 283—284.

⁸ V. DRĂGUȚ, *Zugravul Mihai și epoca sa*, în *S.C.I.A.*, seria *Artă plastică*, t. 13, nr. 1, 1966, p. 39—47.

⁹ E. GRECEANU și I. CRISTACHE-PANAIT, *Biserici românești din raionul Alba Iulia*, în *Mitropolia Ardealului*, XI, nr. 4—6, Sibiu, 1966, p. 320.

¹⁰ E. GRECEANU, *Țara Făgărașului, zonă de radiație a arhitecturii de la sud de Carpați*, în *Buletinul monumentelor istorice*, nr. 2, 1970, p. 35.

¹¹ E. GRECEANU și I. CRISTACHE-PANAIT, *op. cit.*, p. 327.

¹² *Șematism*, Blaj, 1900, p. 201—202.

¹³ E. GRECEANU și I. CRISTACHE-PANAIT, *op. cit.*, p. 322—323.

¹⁴ V. VĂTĂȘIANU, *Istoria artei feudale în țările române*, p. 65 și 81—82.

¹⁵ E. GRECEANU, *Date noi asupra arhitecturii romanice din zona centrală a Transilvaniei*, nota 3, p. 268.

¹⁶ Biserica Sf-ții Arhangheli din Ocna Sibiului păstrează pe latura de vest — în interiorul navei — primele două nivele ale unui turn-clopotniță, dintre care etajul I, trunchiat la limita cornișei exterioare, se reazimă pe zidul de vest și pe două pile pătrate, solidarizate prin arce semicirculare. Întreaga structură — pînă la nivelul cornișei — este perfect unitară. Faptul că în tabloul votiv, reprezentînd pe Constantin Brîncoveanu ca ctitor, biserica apare fără turn ne îndreptățește să formulăm ipoteza construirii turnului în prima etapă, a ctitoriei lui Mihai Viteazul, precum și a renunțării la refacerea nivelelor superioare în etapa reconstruirii lui Constantin Brîncoveanu.

și solidarizat cu zidurile longitudinale prin arce și bolți se întâlnește la: etapa din 1696 a bisericii Adormirea Maicii Domnului din Zlatna, jud. Alba, cu un interes manifest pentru refacerea părții de vest în spiritul construcției gotice din 1424¹⁷, precum și în 1674, la biserica Buna Vestire din Trestia, jud. Hunedoara¹⁸. În toate aceste exemple (fig. 2), se poate vorbi cel mult despre interpretări ale unor reminiscențe romanice, care nu exclud conviețuirea cu structuri de stiluri diferite¹⁹.

În categoria romanico-gotică propunem situarea următoarelor tipuri, a căror apartenență stilistică nu poate fi precizată decât prin considerarea tuturor factorilor care intervin în compoziția arhitectonică:

— Nava unică dreptunghiulară²⁰, întâlnită în Transilvania în intervalul secolelor XIII–XIX, inclusiv sistemul de încununare cu pinioane triunghiulare pe ambele laturi scurte.

— Corul pătrat sau dreptunghiular, formulă atipică pe plan european, viețuind din preromanic până în baroc în combinație cu forme și structuri de cele mai diferite stiluri. Apariția corului pătrat în Transilvania prin filiație cisterciană²¹ (opinie la care ne raliem) nu îi justifică clasarea în categoria elementelor gotice, fie chiar gotice timpurii, arhitectura cisterciană vehiculând concomitent elemente de romanic și gotic²². Concludent în acest sens este tabloul bisericilor românești cu cor rectangular (fig. 3), fiind izbitoare asemănarea lor tipologică, indiferent de epoca zidirii. Datarea exemplarelor încă necercetate arheologic, cum sînt de exemplu biserica Adormirea Maicii Domnului din Hălmagiu, jud. Arad și ruina bisericii din Gîrbova de Sus, jud. Alba, oscilează practic în intervalul a trei secole, existînd asemănări și cu cele datate în secolul al XIII-lea, dar și cu cele care aparțin cu certitudine veacului al XV-lea: Crișcior — 1404²³, Ribița — 1417²⁴ și Zlatna — 1424. Semnalăm persistența corului rectangular la biserica Sf. Treime a fostei mănăstiri din Măgina, jud.

¹⁷ E. GRECEANU și I. CRISTACHE-PANAIT, *Contribuții la datarea etapelor de construcție ale bisericii ortodoxe Adormirea Maicii Domnului din Zlatna*, în *Monumente istorice. Studii și lucrări de restaurare*, II, București, 1967, p. 165–169.

¹⁸ Construirea în 1674 a bisericii Buna Vestire din Trestia, consemnată într-o inscripție ulterioară, este confirmată prin diploma din 1905, dată parohiei de către Asociația pentru literatura română și cultura poporului român, cu ocazia primirii, din partea bisericii, a unui steag care a fost expus la Sibiu, în 1906. Steagul — care nu se mai află în localitate — a fost dăruit lui Gălai (Gheorghe) din Trestia de către împăratul Leopold I, pentru vitejia arătată în luptele împotriva turcilor, și acesta l-a donat în 1690 bisericii din Trestia, la a cărei construire ajutase (conf. datelor culese la fața locului de Ioana Cristache-Panait).

¹⁹ Exemplele de la Zlatna, Trestia și Ocna Sibiu ne îndreptătesc să nu fim de acord cu presupunerea că inscripția de la Streisîngeorgiu, amintind zidirea bisericii în 1409, se referă doar la o etapă de reparații a construcției, care ar putea fi datată în veacul al XIII-lea datorită poziției turnului în raport cu nava (cf. V. VĂTĂȘIANU, *op. cit.*, p. 82; V. DRĂGUȚ, *Vechi monumente hunedorene*, București, 1968, p. 43–45; idem, *Pictura murală din Transilvania*, București, 1970, p. 33).

²⁰ Vezi observațiile lui LOUIS GRODECKI, *L'architecture ottonienne*, Paris, 1958, p. 155, cu privire la biserica-sală cu cor rectangular, absidă semicirculară sau cor și absidă semicirculară: « En fait, seuls peuvent être étudiés avec fruit les édifices qui échappent à la donnée première de l'«église boîte», soit par l'adjonction d'une triple abside, d'une tour, ou par l'aménagement particulier de leur partie occidentale; on ne saurait trouver matière à la recherche d'origine ou de

filiation, ou encore de chronologie, pour les types tout à fait simples ».

²¹ V. DRĂGUȚ, *Biserica din Strei*, în S.C.I.A., seria Artă plastică, t. 12, nr. 2, 1965, p. 299–317 și *Contribuții privind arhitectura goticului timpuriu în Transilvania*, în S.C.I.A., seria Artă plastică, t. 15, nr. 1, 1968, p. 41–49. Asupra derivării bisericii-sală și a corului rectangular din arhitectura bisericilor de lemn băstinașe — teorie susținută în principal de prof. V. VĂTĂȘIANU (*op. cit.*, p. 72–73) —, considerăm următoarele: admitînd că în perioade îndepărtate și în zone unde contactul cu Apusul sau Bizanțul era foarte redus, se poate presupune o influență accentuată a arhitecturii de lemn asupra selecționării unor prototipuri de zidărie — a căror realizare presupune în orice caz, mai ales pentru bolți, o mină de lucru importată, specializată în zidărie —, este greu de încadrat în aceste premise grupul bisericilor românești de piatră, cu cor pătrat, ridicate în intervalul secolelor XIII–XV în Transilvania, într-o perioadă de intensă activitate constructivă, în care piatra este utilizată cu precădere (vezi și argumentația lui V. DRĂGUȚ, *Biserica din Strei*, p. 304–305).

²² Persistența corului rectangular în fază gotică ne conduce la asociația cu fenomenele similare constatabile în aria țărilor învecinate spre nord-vest. În special în Boemia, spre sfîrșitul secolului al XIV-lea, coruri rectangulare, cu forme de boltire evaluate, înlocuiesc vechile abside romanice la Sedlčani (1375), Kondrac (1375), biserica Sf. Maria «ve zdi» (de lingă ziduri) din Praga (1370–1380), Velka Blanice (1385–1390). Un exemplu anterior, în Polonia, este capela Sf. Maria a domului din Vratislav (1361–1370). Vezi VÁCLAV MENCL, *Česká architektura doby Lucemburské*, Praha, 1948.

²³ V. VĂTĂȘIANU, *op. cit.*, p. 255.

²⁴ *Ibidem*.

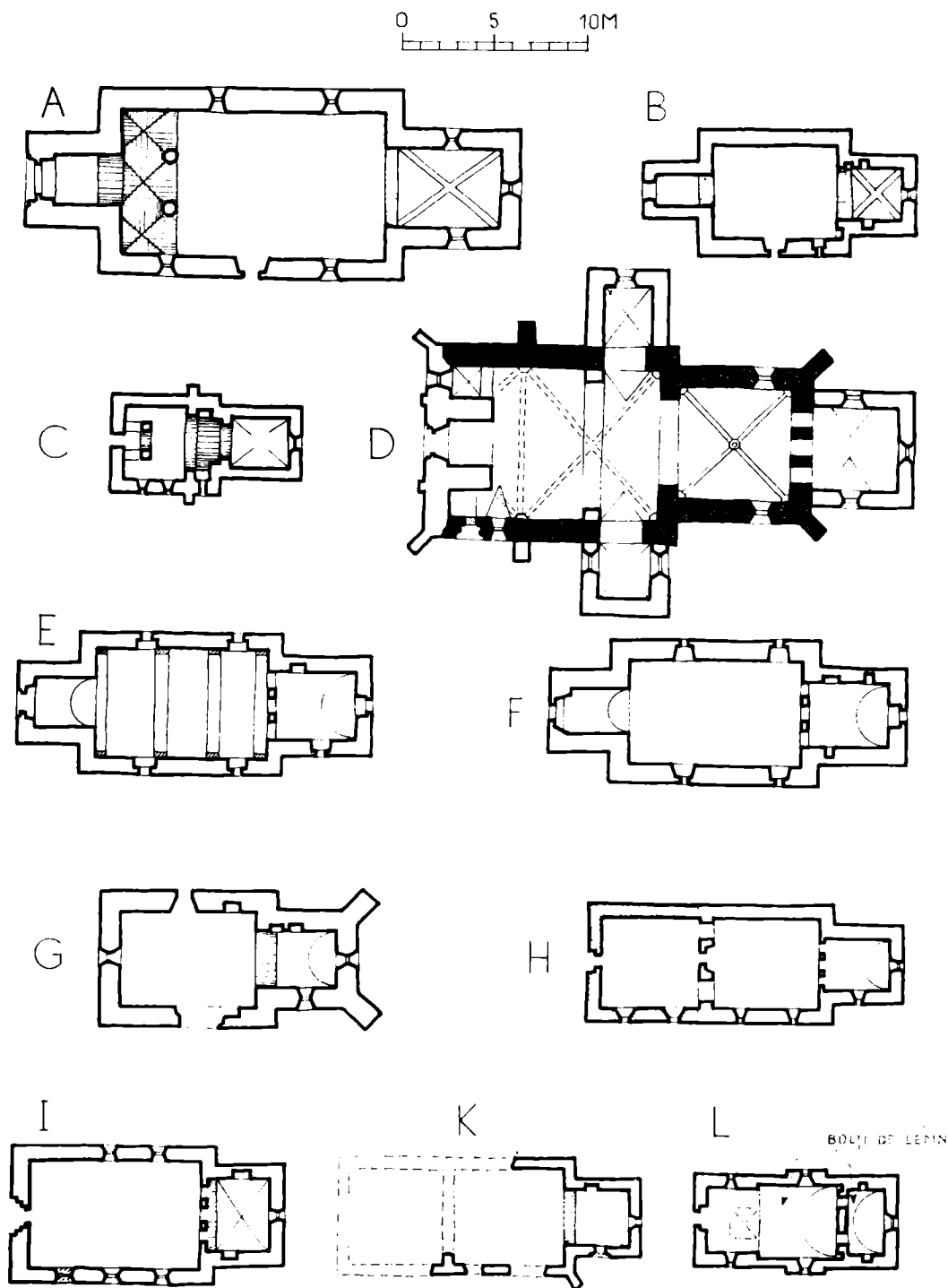


Fig. 3. — Biserici românești cu cor rectangular. A. Biserica — astăzi reformată — din Sântămăria Orlea, jud. Hunedoara, sec. XIII. B. Biserica Adormirea Maicii Domnului din Strei, jud. Hunedoara, sec. XIII. Relevu arh. Olga Bîzu. C. Biserica Sf. Gheorghe din Streișngeorgiu, jud. Hunedoara, 1409. D. Biserica Adormirea Maicii Domnului din Zlatna, jud. Alba, 1424. E. Biserica Sf. Nicolae din Ribîța, jud. Hunedoara, 1417. F. Biserica Adormirea Maicii Domnului din Hălmagiu, jud. Arad, ante 1500. G. Biserica Cîndeștilor din Rîu de Mori-Suseni, jud. Hunedoara, probabil sec. XIII. H. Biserica Sf. Nicolae din Leșnic, jud. Hunedoara, cca. 1400. I. Biserica Sf. Gheorghe din Sînpetru, jud. Hunedoara, ante 1500. K. Biserica în ruină din Gîrbova de Sus, jud. Alba, ante 1500. L. Biserica Sf. Treime din Măgina, jud. Alba, 1611.

Alba, înființată în 1611²⁵, care prezintă un plan al navei cu totul neobișnuit și păstrează pe fațada de vest un fragment de lintou cu profile Renaștere.

— Turnul-clopotniță alipit fațadei de vest cunoaște o răspîndire progresivă în Transilvania, începînd din romanic pînă în secolul al XIX-lea. El poate fi, în consecință, privit ca o structură conturată sub influența combinată a romanicului și a goticului.

Forme de plan specific gotice. Se poate afirma că absida poligonală cu număr de laturi impar, întîlnită pentru prima dată în Transilvania la biserica mănăstirii cisterciene din Cîrța, precum și aceea cu patru laturi, prezentînd o muchie în ax, care apare în veacul al XV-lea la capela castelului din Hunedoara și la biserica reformată din Rapoltul Mare, jud. Hunedoara, sînt forme care se conturează în Transilvania sub influență gotică.

În arhitectura bisericilor românești, absida poligonală cu număr de laturi impar se întîlnește în fază gotică la construcții a căror factură este preponderent dominată de acest stil: biserica Sf. Nicolae din Rîșnov, existentă în 1384²⁶; biserica Sf. Gheorghe din Lupșa, jud. Alba, 1421²⁷; biserica Cuvioasa Paraschiva, a fostei episcopii din Feleac, jud. Cluj, zidită în a doua jumătate a secolului al XV-lea, ante 1488²⁸; biserica Adormirea Maicii Domnului, a fostei episcopii din Vad, jud. Cluj, datînd de la sfîrșitul veacului al XV-lea²⁹. Pe criteriul contemporaneității, se poate presupune că atît biserica Bogdăneștilor din Cuhea, jud. Maramureș (1330–1340)³⁰, cît și cea parțial conservată la Sărăsău, jud. Maramureș (ante 1456)³¹ purtau în detalii și — eventual — în structură amprenta stilului gotic. Persistența absidei poligonale în Transilvania pînă în secolul al XIX-lea este un fenomen cu caracter de generalitate. Remarcabilă este însă combinarea acestei forme de plan, la bisericile românești, cu structuri influențate de Țara Românească³².

S-ar putea invoca argumentul că absida poligonală este frecventă în fazele de Renaștere și baroc la bisericile ridicate de naționalitățile conlocuitoare, putîndu-se atribui și influenței stilurilor respective preferința marcată pentru acest tip. La această afirmație, se pot ridica următoarele obiecțiuni:

— Renașterea transilvăneană s-a manifestat cu precădere în domeniul arhitecturii civile, intervenind în arhitectura religioasă doar în domeniul decorației.

— La bisericile românești, manifestarea masivă a barocului este constatabilă în Banat, dar aici absida poligonală apare rar în ansamblul soluțiilor extrem de variate privind tratarea părții de răsărit a edificiilor. Pentru celelalte biserici românești din Transilvania, sînt zone unde barocul se manifestă sporadic, doar în forma învelitorilor și în unele elemente decorative (Mărginimea Sibiului sau Hunedoara, la sfîrșitul veacului al XVIII-lea), sau se combină în Țara Birsei cu planul trilobat și cu pridvorul deschis, generalizate sub influența legăturilor cu Țara Românească³³.

Data fiind lipsa de unitate structurală a barocului transilvănean, pare legitim să considerăm preferința acordată absidei poligonale ca o influență a stilului gotic, cu forme locale clar conturate.

²⁵ ȘTEFAN METEȘ, *Mănăstirile românești din Transilvania și Ungaria*, Sibiu, 1936, p. 52.

²⁶ V. VĂTĂȘIANU, *op. cit.*, p. 257.

²⁷ Datarea bisericii din Lupșa conform inscripției citită de Ioana Cristache-Panait.

²⁸ V. VĂTĂȘIANU, *op. cit.*, p. 567; Marius Porumb, *Bisericile din Feleac și Vad*, București, 1968, p. 10.

²⁹ V. VĂTĂȘIANU, *op. cit.*, p. 569.

³⁰ RADU POPA, *Biserica de piatră din Cuhea și unele probleme privind istoria Maramureșului în secolul al XIV-lea*, în S.C.I.V., t. 17, nr. 3, 1966, p. 511–528; idem, *Recherches archéologiques au Maramureș*, în *Revue roumaine d'histoire*, t. V, nr. 5, 1966, p. 769–770.

³¹ RADU POPA, *Țara Maramureșului în veacul al XIV-lea*, capitolul IX, *Cultura maramureșană în veacul al XIV-lea*,

teza de doctorat. Mulțumesc pe această cale autorului pentru bunăvoința de a-mi fi pus la dispoziție manuscrisul tezei.

³² Dintre cele 21 de biserici ridicate în Țara Făgărașului sub influența ctitoriei de la Făgăraș a lui Constantin Brîncoveanu, 17 prezintă absida poligonală, combinată aproape fără excepție cu calota pe pandantivi în pronaos și naos, iar cinci dintre aceste abside sînt ele însele acoperite cu calote, contrastul dintre structura bolții și forma de plan conducînd la apariția pandantivilor inegali (E. GRECEANU, *Țara Făgărașului, zonă de radiație a arhitecturii de la sud de Carpați*, în: *Buletinul monumentelor istorice*, nr. 2, 1970, p. 33–50).

³³ I. CRISTACHE-PANAIT, *Monumentele românești din Săcele*, în *Monumente istorice. Studii și lucrări de restaurare*, București, 1969, p. 72–93.

În ceea ce privește absida poligonală cu patru laturi³⁴, considerăm improbabilă derivarea ei din arhitectura de lemn³⁵ — ca și pentru toate structurile cu bolți din zidărie —, avînd în vedere deosebirea problemelor pe care le ridică execuția din zidărie a bolților față de execuția în lemn. Argumentul existenței exemplelor în piatră în regiunile unde a predominat inițial arhitectura în lemn este mai greu de demonstrat pentru absida corului de răsărit al domului din Naumburg, realizat între 1330 și 1340, sau pentru Boemia, unde absida cu muchie în ax apare în veacul al XIV-lea la o serie de construcții reprezentative³⁶, dintre care este suficient să cităm biserica din Kolin, construită de Peter Parler (cca. 1374—1401), cu absida înconjurată de deambulatoriu. Ținînd seama de rolul preponderent al Boemiei în evoluția artei din Europa răsăriteană³⁷, este plauzibilă derivarea capelei castelului din Hunedoara din exemplele întîlnite în arhitectura acestei țări învecinate, iar de la Hunedoara răspîndirea formei simplificate a planului cu muchie în ax.

FORME DE BOLȚI

Tipurile care intră în discuție pentru bisericile românești sînt, în ordinea frecvenței:

Bolta semicilindrică simplă. Utilizată în romanicul transilvănean, bolta în leagăn — care constituie în sine o formă atipică — apare în arhitectura românească în ambianță romanică (bisericele din Rîu de Mori-Suseni, jud. Hunedoara și Almașu Mare — Joseni, jud. Alba), în construcții care nu pot fi definite decît ca romanico-gotice (biserica fostei mănăstiri din Rîmeți) și conviețuind cu structuri gotice, cum este cazul absidei de la biserica din Voivodenii Mari. Această formă de boltă este adesea integrată în construcții care vădesc influențe din Țara Românească (biserica Sf-ții Arhangheli din Viștea de Jos, jud. Brașov, datată în veacul al XV-lea³⁸, și biserica veche din Gîrbovița, jud. Alba, datînd probabil din secolul al XV-lea³⁹, ambele cu absidă poligonală în exterior și semicirculară în interior). Ca atare, bolta semicilindrică nu reprezintă un element de caracterizare stilistică.

Bolta semicilindrică cu penetrații, atribuită de obicei Renașterii, constituie aproape fără excepție suportul nervurilor în rețea la navele bisericilor gotice tîrzii, fiind acceptabilă derivarea ei din bolta pe încrucișare de ogive. În susținerea acestei afirmații, prezentăm următoarea succesiune de structuri, în contextul arhitecturii românești de zid (fig. 4):

— Bolta pe încrucișare de ogive, cu nervuri din piatră, de la Feleac.

— Bolta semicilindrică cu penetrații de la biserica Pogorîrea Sf. Duh din Cinciș, jud. Hunedoara⁴⁰, pe care este aplicată rețeaua de nervuri din stuc, aceasta din urmă

³⁴ Considerăm că numai absida cu patru laturi în exterior justifică discutarea ei ca o formă distinctă, cu proporție specifică, a arhitecturii gotice transilvănene, absidele cu șase laturi reprezentînd doar derivări accidentale din absida cu număr de laturi impar, de care se deosebesc cu greu ca proporții. De altfel, exemplele de abside cu șase laturi întîlnite pînă în prezent la bisericile românești (Sf-ții Arhangheli din Calbor, jud. Brașov, 1730; Intrarea în biserică a Maicii Domnului din Veza, jud. Alba, 1790; Schimbarea la față din Almașu Mare — Suseni, jud. Alba, 1822—1826) coincid din punct de vedere al vechimii cu persistența în secolul al XVIII-lea a absidei cu număr de laturi impar, în timp ce absida cu patru laturi nu depășește secolul al XVII-lea, cele mai tardive exemplare fiind bisericile românești din Comăna de Sus și Comăna de Jos.

³⁵ V. VĂTĂȘIANU, *op. cit.*, p. 259.

³⁶ V. MENCL, *Česká architektura doby Lucemburské*, Praha, 1948.

³⁷ V. DRĂGUȚ, *Picturi murale exterioare în Transilvania medievală*, în S.C.I.A., seria Artă plastică, t. 12, nr. 1, 1965, p. 81.

³⁸ I. CRISTACHE-PANAIT, *Istoria monumentelor de cult din Țara Făgărașului în lumina relațiilor cu Țara Românească*, în *Buletinul monumentelor istorice*, nr. 2, 1970, p. 31.

³⁹ Biserica din Gîrbovița este alcătuită dintr-o navă simplă, boltită semicilindric, și o absidă poligonală, cu 7 laturi în exterior și semicirculară în interior. Turnul-clopotniță de pe fațada de vest a fost adăugat în jurul anului 1800. De asemenea, pare refăcută bolta «a vela» din absidă. Bifora conservată pe latura de sud a navei ar putea eventual justifica datarea în secolul al XIV-lea, dar planul de influență bizantină al absidei ne permite să formulăm ipoteza zidirii în veacul al XV-lea, avînd în vedere exemplul similar de la Viștea de Jos. Trebuie, însă, semnalată particularitatea rezolvării traseului interior printr-un segment de cerc, intersectat de laturi drepte la nord și sud, soluție care reamintește absida bisericii reformate din Teiuș, poligonală în exterior, dar cu poligonul interior estompat pînă la confundarea cu un segment de cerc.

⁴⁰ Biserica din Cinciș, demolată în urma executării barajului de la Teliuș, prezenta forma de absidă cu muchie în ax, la care apăsarea o neobișnuită deviere a laturii de nord. Prof. V. Vătășianu a acceptat datarea prin tradiție în secolul al XV-lea, în baza unei presupuse bolți pe ogive, menționată de I. D. Ștefănescu (V. VĂTĂȘIANU, *op. cit.*, p. 566, inclusiv nota 3), adăugînd că bolta cu nervuri decorative din navă trebuie să fie executată în secolul al XVI-lea.

V. DRĂGUȚ (*Vechi monumente hunedorene*, București,

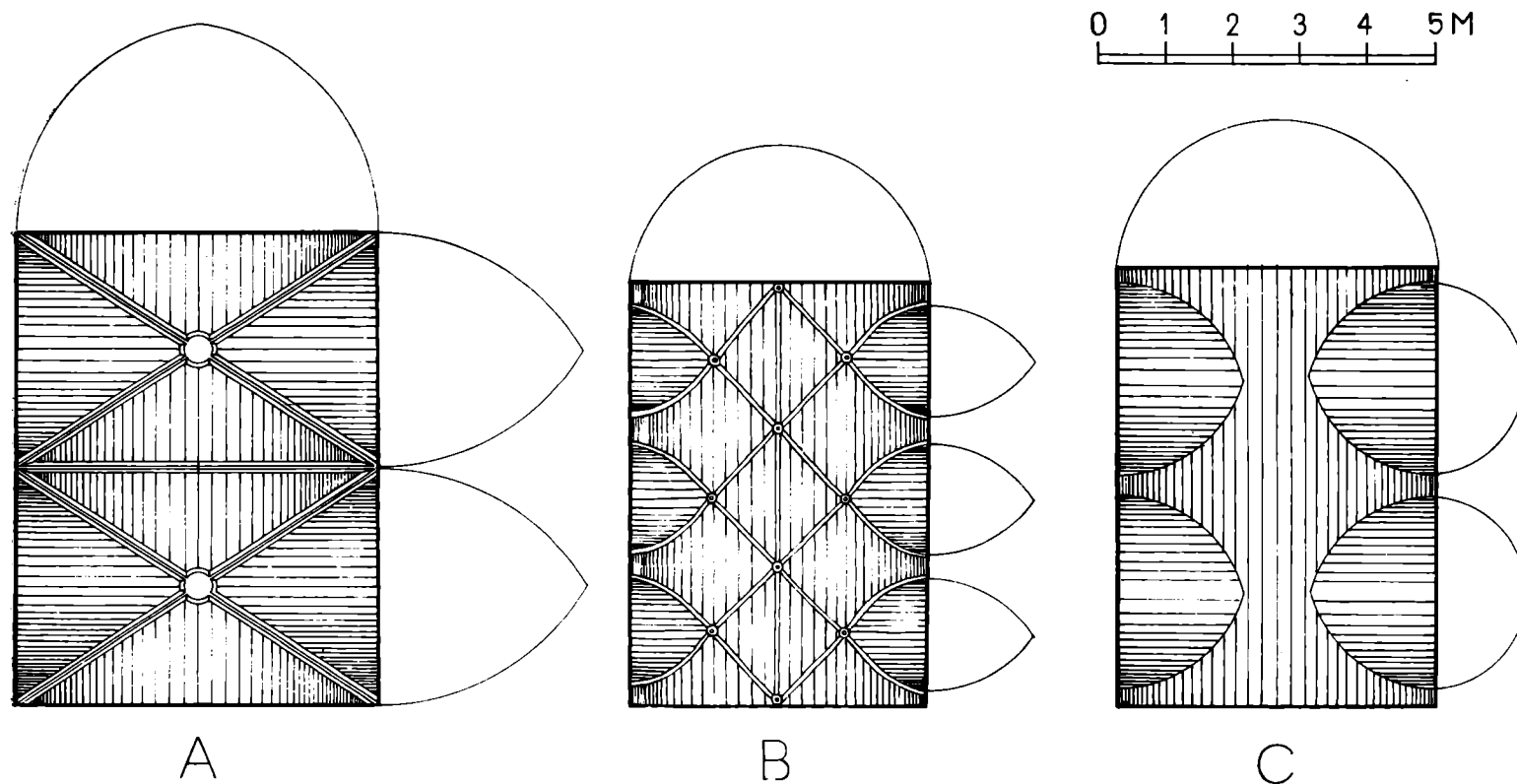


Fig. 4. — Faze de tranziție de la bolțile pe încrucișare de ogive la bolta semicilindrică cu penetrații, în arhitectura bisericilor românești. A. Biserica Cuvioasa Paraschiva din Feleac, jud. Cluj, ante 1489. B. Biserica Pogorîrea Sf. Duh din Cinciș, jud. Hunedoara, sec. XVI. C. Biserica Sf. Nicolae din Săsciori, jud. Brașov, sec. XVII.

executată probabil în secolul al XVI-lea. Se remarcă persistența arcului frînt în secțiunea penetrației.

— Bolta semicilindrică cu penetrații de la biserica Sf. Nicolae din Săsciori, jud. Brașov, datînd din secolul al XVII-lea ⁴¹.

Se poate deci susține că bolta în leagăn, cu penetrații, este răspîndită în arhitectura bisericilor din Transilvania mai curînd sub influența goticului decît sub aceea a Renașterii, care a utilizat-o în special în construcții civile, cu proporții mult mai reduse.

Bolta cu muchii ieșite (voûte d'arête), întîlnită frecvent în romanicul transilvănean, apare la biserici românești de factură romanico-gotică și anume, la corul bisericilor din Streisîngeorgiu și Sf. Gheorghe din Sînpetru, jud. Hunedoara ⁴². Întîlnită ulterior în combinații stilistice variate, ea trebuie privită ca o structură atipică.

Bolta pe încrucișare de ogive. La corul rectangular, bolta pe ogive apare atît în romanic (bisericele din Strei și Sîntămăria Orlea), cît și în gotic (biserica Adormirea Maicii Domnului din Zlatna), fiind determinată stilistic prin tipul nervurilor, al consolelor și al cheilor de boltă. Traveea pătrată, boltită pe ogive și combinată cu o absidă poligonală, constituie în schimb un element specific gotic. Printr-un proces asemănător celui constatat la bolta semicilindrică cu penetrații, dispariția nervurilor conduce la bolțile cu penetrații convergente, racordate cu un semicilindru prevăzut adesea, el însuși, cu penetrații pe laturile de nord și sud ale traveii dreptunghiulare. Ca etape ale acestei evoluții logice, dar nu și cronologice, fapt acceptabil datorită dispariției a numeroase inele de legătură, prezentăm următoarea succesiune de bolți (fig. 5):

— Corul și absida bisericii Sf. Nicolae din Bîrsău, jud. Hunedoara, datînd din veacul al XV-lea ⁴³, cu traseul bolților urmărind schema traveii pe încrucișare de ogive, racordată cu două penetrații. Claritatea acestei dispoziții, precum și faptul că muchiile sînt lățite și înecate în tencuială, permit presupunerea existenței — în etapa inițială — a unor nervuri.

— Corul și absida bisericii Cuvioasa Paraschiva din Comăna de Jos, jud. Brașov, datată în prima jumătate a veacului al XVII-lea ⁴⁴. Sectoarele de nord și de sud ale traveii se reduc la două penetrații, ceea ce degajează semicilindrul longitudinal.

— Absida bisericii Sf. Nicolae din Hunedoara, refăcută în 1458 ⁴⁵. Penetrațiile convergente, subliniate prin false nervuri de stuc, se grupează liber, păstrînd însă secțiunea de arc frînt.

1968, p. 59) menționează zidirea prin tradiție în veacul al XV-lea și situează execuția bolții din navă în 1649. Data 1649 apărea într-o inscripție din pronaos, fără referință la etapele de construcție (vezi D. MORARU, *Date istorice în legătură cu monumentul din Cinciș, în Sesiunea științifică a Direcției monumentelor istorice*, 1963, p. 98—100) și, în consecință, nu o considerăm edificatoare pentru presupusa adăugare a bolții din navă, care este caracteristică pentru veacul al XVI-lea. Stingăcia execuției penetrațiilor la bolta absidei, care nu poate fi în nici un caz numită « boltă pe ogive » (fig. 13), lipsa de probe pentru existența unei faze inițiale de tăvănire a navei și tipul rețelei de nervuri din stuc ne conduc la datarea în veacul al XVI-lea a întregii structuri compusă din absidă și naos, pronaosul fiind probabil adăugat în 1649.

⁴¹ I. CRISTACHE-PANAIT, *op. cit.*, p. 32.

⁴² Datarea bisericii din Sînpetru în prima jumătate a secolului al XIV-lea este propusă de V. Drăguț (*op. cit.*, p. 29), în baza formelor portalului de vest, caracterizat ca aparținînd stilului gotic. Biserica a fost cercetată în campania de inventariere din 1964 și descrierea ei este dată, cu rezerve asupra datării, de către E. GRECEANU, *Date noi asupra bisericilor românești cu absidă dreptunghiulară din regiunea Hunedoara*, în *Monumente istorice. Studii și lucrări de restaurare*, București, 1967, p. 159—161.

⁴³ Biserica din Bîrsău a fost considerată dărîmată în 1879, datorită informației lui K. Torma, tot atît de eronată ca și relevul publicat de același autor. Discuția asupra

planului construcției dărîmate apare în: V. VĂTĂȘIANU, *Vechile biserici de piatră românești din județul Hunedoara*, în *Anuarul C.M.I. — Secția pentru Transilvania* — , Cluj, 1930, p. 11—12; idem, *Istoria artei feudale în țările române*, p. 258; GRIGORE IONESCU, *Istoria arhitecturii în România*, I, București, 1963, p. 179. Existența bisericii a fost semnalată de O. VELESCU, *Castelul din Hunedoara*, București, 1968, p. 29 și de V. DRĂGUȚ, *Pictura murală din Transilvania*, p. 89, nota 205 și *Vechi monumente hunedorene*, p. 58, în această ultimă lucrare fiind preluată însă eroarea descrierii planului absidei drept poligonal în exterior și semicircular în interior.

În cercetările efectuate în 1966 și 1969, am constatat că biserica din Bîrsău are o absidă poligonală cu muchie în ax, fără rotunjire în interior, acoperită cu o boltă din piatră. Bolta navei, semicilindrică cu penetrații, este realizată din cărămidă și aparține probabil etapei de reparații din veacul al XVI-lea, amintită de V. Drăguț, cînd s-a executat și un ancadrament de ușă cu profile specifice Renașterii, din care se păstrează un fragment încastrat în colțul de sud-vest al navei. « Refacerea » din 1879 a înlocuit cu tavan drept partea de vest a bolților navei și a lărgit toate golurile, cu excepția unui chenar din piatră, cu arc semicircular, conservat pe latura de sud a absidei.

⁴⁴ I. CRISTACHE-PANAIT, *op. cit.*, p. 31—32.

⁴⁵ Mănăstirea și vechea biserică românească din Hunedoara au fost distruse la începutul anului 1456, din inițiativa lui Ioan Capistrano. După moartea acestuia, la 13 octombrie

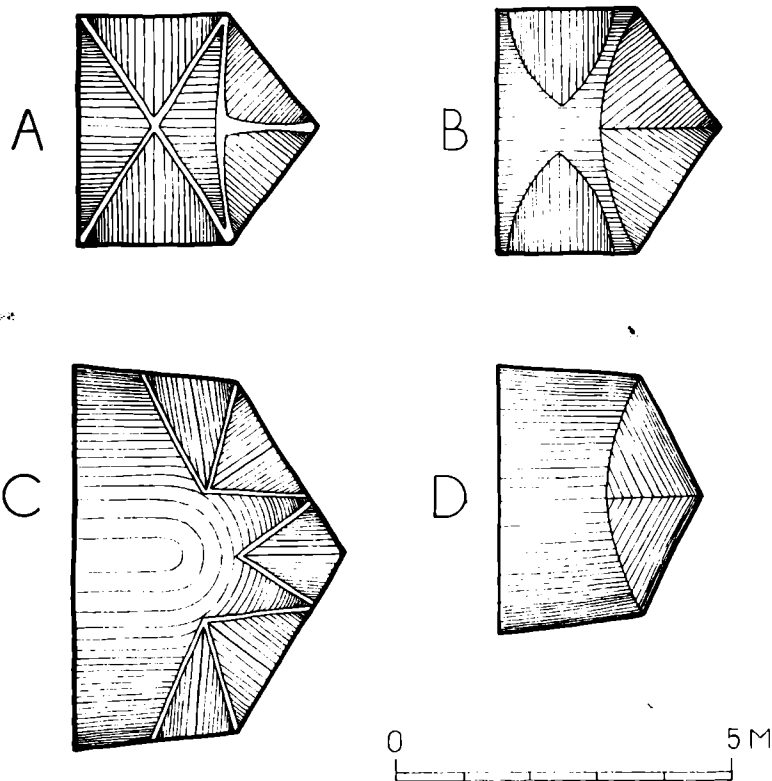


Fig. 5. — Evoluția bolților de factură gotică, în cor și absidă, la bisericile românești. A. Biserica Sf. Nicolae din Bîrsău, jud. Hunedoara, sec. XV. B. Biserica Cuvioasa Paraschiva din Comăna de Jos, jud. Brașov, sec. XVII. C. Biserica Sf. Nicolae din Hunedoara, 1458. D. Biserica Sf-ții Arhangheli din Băcția, jud. Hunedoara, probabil sec. XVI.

și profilul nervurilor, fapt care contribuie la precizarea datării.

Bolta în rețea, formă caracteristică pentru goticul târziu -- în țara noastră -- și care cunoaște o largă aplicare în Transilvania veacului al XVI-lea, poate constitui un element de datare. Înlocuirea nervurilor de piatră sau ceramice cu profile din stuc apare către sfîrșitul veacului al XVI-lea, un exemplu datat fiind bolta navei centrale de la biserica evanghelică din Hărman, refăcută în 1595 ⁴⁸. Acest fapt ne îndreptățește să propunem datarea în veacul al XVI-lea a rețelei de nervuri din stuc de la Cinciș (vezi nota 40).

Din analiza modului de boltire a bisericilor românești din Transilvania, rezultă că formele specifice stilului gotic sînt: corul rectangular, cu boltă pe încrucișare de ogive, racordat cu o absidă poligonală; nava cu travei boltite pe încrucișare de ogive; bolta în formă de stea; bolta în rețea.

Forme conturate sub influența stilului gotic și care cunosc o îndelungată utilizare sînt: bolta semicilindrică cu penetrații; bolta cu penetrații convergente, la absidele poligonale, reduse în ultimă etapă la bolțile cu panouri curbe.

1456, Ladislau, fiul cel mare al lui Iancu de Hunedoara, acordă românilor dreptul de a-și reface biserica, prin documentul din 30 noiembrie 1456 (cf. O. VELESCU, *op. cit.*, p. 14–15). Lucrările nu au fost probabil începute pînă în 1458, cînd Matei Corvin permite « sirbilor și valahilor » să-și zidească o nouă biserică pe locul celei vechi (V. VĂTĂȘIANU, *op. cit.*, p. 565).

⁴⁶ Biserica din Băcția este zidită prin tradiție în secolul al XVII-lea. Ea prezintă o izbitoare asemănare cu biserica din Bîrsău, avînd chiar o notă suplimentară de arhaism, mani-

— Absida bisericii Sf-ții Arhangheli din Băcția, jud. Hunedoara, datînd probabil de la începutul secolului al XVI-lea ⁴⁶. Penetrațiile convergente sînt înlocuite cu panouri curbe, racordate cu o boltă în leagăn. Acest tip de boltire va deveni soluția cea mai des utilizată pentru acoperirea absidelor poligonale, începînd din veacul al XVIII-lea.

În navă, bolta pe încrucișare de ogive este -- la bisericile românești -- un element cert de apartenență la stilul gotic, cu observația că exemplele românești (Zlatna, Rîșnov, Vad, Feleac) realizează bolta pe ogive cu nervuri al căror profil apare în Transilvania în special la bolțile în rețea.

Bolta în formă de stea apare în Transilvania către mijlocul secolului al XV-lea ⁴⁷, constituind o formă specific gotică. Ea este utilizată la naosul bisericii din Voivodenii Mari și la absida poligonală a bisericii din Vad, cu o perfectă corespondență între tipul bolții

festată în acoperirea navei cu o boltă semicilindrică din piatră, fără penetrații. Considerînd însă bolta absidei ca o simplificare a modelului de la Bîrsău, propunem datarea bisericii din Băcția la începutul secolului al XVI-lea.

⁴⁷ Primele exemple de boltă în formă de stea se întîlesc în Transilvania către mijlocul secolului al XV-lea, la biserica Sf. Mihail din Cluj (V. VĂTĂȘIANU, *op. cit.*, p. 226) și la sacristia mănăstirii romano-catolice din Teiuș.

⁴⁸ *Die Dörfer des Burzenlandes*, Brașov, 1929, p. 146.

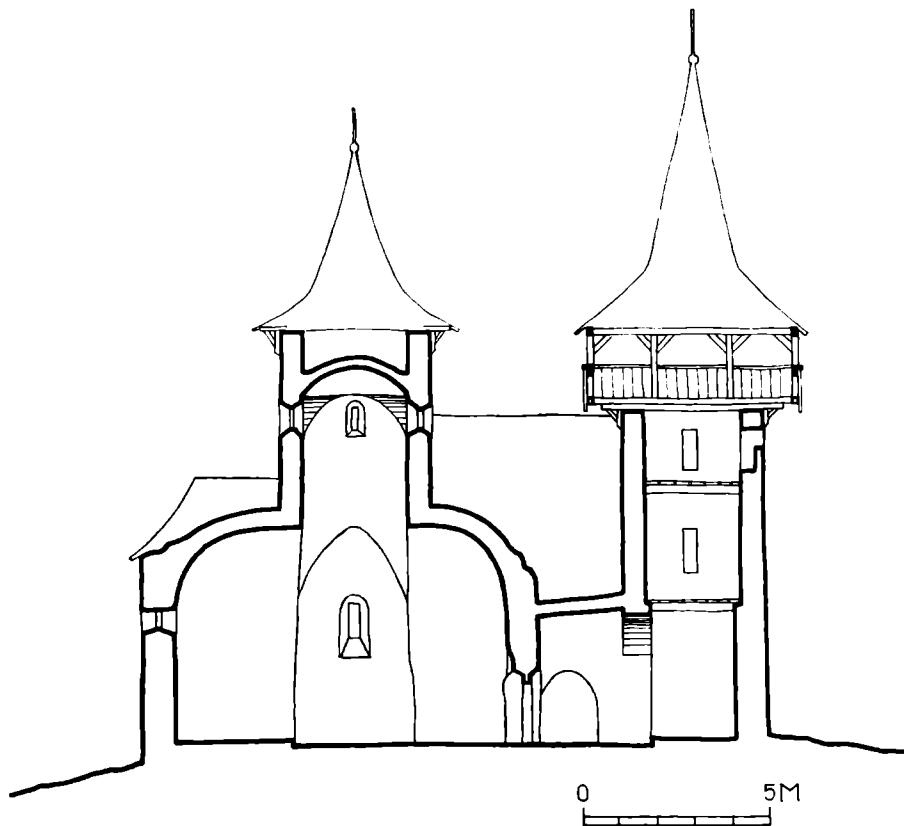


Fig. 6. — Biserica Arh. Mihail din Gurasada, jud. Hunedoara. Secțiune longitudinală. Relevu arh. Ștefan Popovici.

CONTRAFORTURILE

În numeroase cazuri, contraforturile sînt considerate — în studiile privind arta românească — drept elemente de apartenență gotică. Apreciem că ele nu se încadrează în acest stil decît atunci cînd corespund unui sistem de bolți cu împingeri preluate de fascicule de nervuri, observația avînd caracter de generalitate numai în contextul local, deoarece — așa cum s-a arătat mai sus — formula apuseană care deosebește goticul de romanic este arcul butant. În Transilvania, contraforturile apar la unele biserici - sală romanice (biserica reformată din Agrișteu, jud. Mureș), utilizîndu-se curent în fază gotică, însă în forma cu retrageri succesive care, în Apusul Europei, este conturată în romanic, exemplele contraforturilor tipic gotice, cu fețe verticale și fiale ⁴⁹, fiind relativ rare: Biserica Neagră din Brașov, biserica Sf. Mihail din Cluj, biserica evanghelică din Sebeș.

La bisericile românești, contraforturile se întîlesc începînd cu formele de factură romanică (biserica Cîndeștilor din Rîu de Mori-Suseni) pînă aproape de începutul veacului al XVIII-lea și se combină uneori cu structuri venite din Țara Românească, așa cum se întîmplă la biserica Nașterea Maicii Domnului din Galda de Jos (fig. 1).

ARCUL FRÎNT

Considerat ca simplă formă, fără o localizare în timp precizată prin modenatură, arcul frînt este privit adesea ca un element de apartenență gotică, acceptîndu-se chiar o

⁴⁹ VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, Paris, 1854—1868,

vol. IV, p. 297—299.

incercare de datare a perioadei când pătrunde în Transilvania și anume « în jurul anului 1300, când formele romanice târzii se îngină(...) cu cele ale goticei timpurii »⁵⁰. Ținând seama de faptul că în Europa apuseană și centrală arcul frînt este utilizat cu mult înainte de conturarea caracteristicilor stilului gotic și continuă să figureze în creațiile marilor șantiere germane în cadrul unei evoluții net diferite de aceea a goticului francez (vezi nota 2), considerăm necesară o deosebită prudență în datarea unui monument din Transilvania pe baza acestei forme, avînd în vedere interferențele rezultate din transmiterea tardivă a romanicului și a goticului. Este suficient să amintim că biserica Arh. Mihail din Gurasada, jud. Hunedoara, privită în unanimitate ca o construcție pur romanică, prezintă forma de arc frînt în secțiunea semicalotelor și a semicilindrilor racordați cu semicalote, care încadrează traveea centrală (fig. 6).

PROFILELE NERVURILOR ȘI ALE ANCADRAMENTELOR

În ceea ce privește profilele, stabilirea unei demarcații între romanicul și goticul silvănean — studiu care, în condițiile transmiterii tardive și ale interferențelor menționate, va putea consemna mai curînd durata de viață a unor forme dezvoltate concomitent, decît să precizeze un prag bine definit, considerăm că aprecierile sînt premature, înainte de întocmirea unor relevée sistematice, pe categorii de elemente, care să permită — în funcție de datele certe cunoscute — delimitarea unor școli locale, liniile lor de radiație și localizarea relativă în timp. În stadiul actual al cercetărilor, repere provizorii pot constitui doar puținele relevée de detaliu existente și unele termene de orientare, furnizate de studiile comparative efectuate în țările vecine. O deosebită utilitate prezintă în acest sens studiile lui Václav Mencl⁵¹, ținînd seama de importanța și puterea de radiație a centrului artistic reprezentat de Boemia în perioada secolelor XIII—XVI.

Profilul nervurilor

Tabelul publicat de V. Mencl cu nervurile gotice de influență burgundă, transmisă prin intermediul cistercienilor⁵², ar justifica încadrarea nervurilor prismatice cu muchii teșite de la Strei și Sintămăria Orlea în stilul gotic timpuriu⁵³, dacă o clasare pe etape de evoluție a unui stil este posibilă în context provincial, dar același autor, în lucrarea despre vechea arhitectură a Slovaciei⁵⁴, prezintă apariția bolților pe încrucișare de ogive, cu nervuri prismatice, de la biserica dominicanilor din Banská Štiavnica (primul sfert al secolului al XIII-lea), ca o influență a romanicului italian, transmisă de către dominicani prin intermediul Austriei. Ca atare, nervura prismatică nu este un element cu apartenență stilistică certă, fapt demonstrat de altfel prin utilizarea acestui tip de nervură la monumente pur romanice, situate în vecinătatea Burgundiei, ca — de exemplu — la biserica abațială Saint-Hilaire din Poitiers (începutul secolului XI). Cu atît mai mult în Transilvania, această secțiune de nervură nu poate fi privită ca un element inovator decît în momentul cînd este utilizată la structuri evolute, ca aceea de la Cîrța. În consecință, nimic nu împiedică — după părerea noastră — considerarea bisericilor din Strei și Sintămăria Orlea ca monumente pur romanice, la fel cu biserica romano-catolică din Bărbant, jud. Alba sau biserica reformată din Teiuș.

Trecînd la nervurile de factură gotică, se constată că toate profilele întîlnite la biserici românești aparțin unor tipuri utilizate relativ tîrziu în Transilvania, respectiv a doua jumătate a secolului al XV-lea și secolul al XVI-lea (fig. 7).

⁵⁰ V. VĂTĂȘIANU, *op. cit.*, p. 122.

⁵¹ Studiile lui VÁCLAV MENCL cu privire la modenatura portalurilor și a chenarelor de ferestre, în romanic și gotic, inclusiv tipurile de nervuri, sînt publicate în revista *Zprávy památkové péče*, 1951—1952 și în numerele 1 și 3—4 din 1960.

⁵² Tabel publicat în *Zprávy památkové péče*, Ročník

XI — XII, 1951—1952, nr. 9—10.

⁵³ Încadrare stilistică propusă de V. DRĂGUȚ, *Biserica din Strei*, în S.C.I.A., seria Artă plastică, t. 12, 1965, nr. 2, p. 300.

⁵⁴ VÁCLAV MENCL, *Stredoveká architektúra na Slovensku*, Praha, 1937.

Profilul din piatră de la Zlatna apare în veacul al XV-lea, la exemplare date, cu precădere în schema încrucișării de ogive: parterul turnului-clopotniță al bisericii evanghelice din Șoarș, jud. Brașov, 1452; corul bisericii fortificate din Șeica Mică, jud. Sibiu, 1463. Către sfârșitul veacului, profilul este utilizat în aceeași schemă la nava centrală a bisericii evanghelice din Ațel, jud. Sibiu, în 1499 și, concomitent, la bolțile în rețea din cor, colateralul nord și transept. Profilul apare și la începutul secolului al XVI-lea, la bolta în rețea din nava bisericii fortificate din Cloașterf, jud. Mureș, zidită în 1524.

Profilul nervurilor ceramice de la biserica Sf. Nicolae din Rîșnov poate servi ca element de datare, întrucât un tip identic ca formă și material se regăsește la biserica evanghelică din aceeași localitate, în colateralele cu bolți în formă de stea. Datarea acestor bolți poate fi corelată cu anul 1500, când s-a executat pictura din cor. Alte exemple similare, date, sînt bolțile în rețea ale bisericilor evanghelice din Movile, jud. Sibiu, 1519 și Bunești, jud. Brașov, 1519. În consecință, bolta pe ogive de la Rîșnov se situează în jurul anului 1500.

Profilul ceramic întîlnit la biserica Sf. Nicolae din Rîșnov apare și la biserica Adormirea Maicii Domnului din Voievodenii Mari, în schema bolții cu formă de stea.

La biserica fostei episcopii din Vad, profilul nervurilor de piatră se regăsește la numeroase bolți în rețea executate în jurul anului 1500, exemple date fiind: nava bisericii fortificate din Bazna, jud. Sibiu, contemporană cu tabernacolul din 1504; nava și corul bisericii fortificate din Valea Viilor (Vorumloc), jud. Sibiu, cu bolți executate în 1527.

Tipul nervurilor de la Feleac, realizat în piatră, se întîlnește aproape identic la biserica reformată din Dej, utilizat în schema încrucișării de ogive (parterul sacristiei), a bolții în formă de stea (parterul turnului-clopotniță) și la bolta în rețea de la etajul sacristiei. Biserica din Dej, a cărei zidire apare în documente între 1453 și 1526, este opera unui șantier clujean ⁵⁵ care a efectuat și construirea bisericii reformate din Cluj (fosta mănăstire a minorităților), ridicată între 1486 și circa 1494 ⁵⁶. Ținînd seama de analogiile cu biserica din Dej, ar putea fi revizuită respingerea de către prof. Vătășianu a datărilor anterioare anului 1489, propuse pentru biserica din Feleac ⁵⁷.

Ancadrame de uși și ferestre

Chenarele de piatră conservate la ușile și ferestrele bisericilor românești din Transilvania pot fi considerate gotice numai în funcție de modenatură, eliminîndu-se din discuție ancadramele cu arc frînt, neprofilate. Exemplele care pot fi luate în considerație sînt (fig. 8):

Ancadramele de la biserica Adormirea Maicii Domnului din Zlatna. Prof. V. Vătășianu le-a încadrat stilistic în prima jumătate a veacului al XV-lea, fapt confirmat de către inscripție ⁵⁸, și a formulat probabilitatea executării lor de către meșteri sași ⁵⁹. Semnalăm, însă, că timpanul portalului de pe latura sud diferă net de acela întîlnit la biserica romano-catolică din Teiuș, legătura cu acest șantier fiind puțin probabilă.

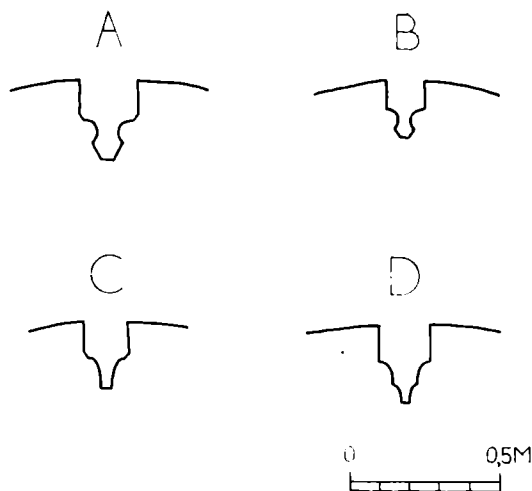


Fig. 7. — Profile gotice de nervuri utilizate la bisericile românești. A. Zlatna. B. Rîșnov și Voievodenii Mari. C. Vad. D. Feleac.

⁵⁵ V. VĂTĂȘIANU, *op. cit.*, p. 548.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 538.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 567.

⁵⁸ E. GRECEANU și I. CRISTACHE-PANAIT, *Contribuții la datarea etapelor de construcție ale bisericii ortodoxe Adormirea Maicii Domnului din Zlatna*, p. 167.

⁵⁹ V. VĂTĂȘIANU, *op. cit.*, p. 256.

Ancadramentele de la Ribîța și Crișcior au forme curențe pentru veacul al XV-lea, rusticizate însă în funcție de posibilitățile reduse ale comandai, fapt care face dificilă stabilirea unor legături cu șantiere mai importante. Profilul cu cavetă înscrisă în plan oblic al chenarelor de ușă de la Crișcior se regăsește la ancadramentul în arc frînt de pe fațada de vest a turnului bisericii Pogorîrea Duhului Sfînt din Ostrovul Mare, jud. Hunedoara, înrîndirea între cele două construcții regăsindu-se și la chenarele ferestrelor de la ultimul nivel al turnurilor, cu deosebirea unei conturări mai accentuate a trilobului gotic la Crișcior ⁶⁰.

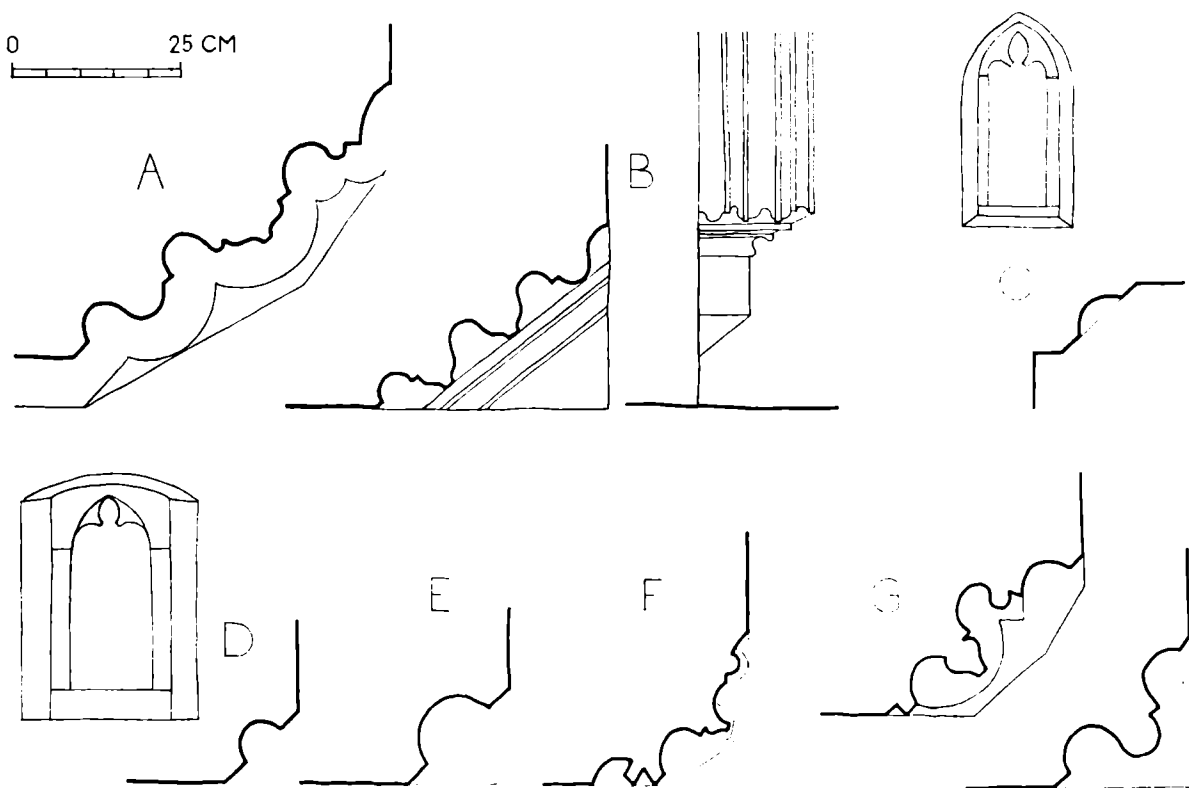


Fig. 8. — Ancadramente de factură gotică la bisericile românești. A. Zlatna, profilul portalului de vest. B. Ribîța, profilul și baza portalului de vest. C. Crișcior, profilul timpanului de pe latura sud; chenar de fereastră la turnul-clopotniță. D. Ostrovul Mare, profilul portalului de vest; chenar de fereastră la turnul-clopotniță. E. Leșnic, profilul portalului de pe latura de vest a naosului. F. Vad, profilul portalului dintre pronaos și naos. G. Feleac, profilele portalurilor de vest și sud.

Profilul cu o singură cavetă apare și la portalul parțial conservat al bisericii Sf. Nicolae din Leșnic, jud. Hunedoara.

Legătura portalurilor de la Feleac cu șantierele clujene din a doua jumătate a veacului al XV-lea a fost semnalată de prof. V. Vătășianu ⁶¹. În ceea ce privește execuția de către meșteri moldoveni a ancadramentelor bisericii din Vad ⁶², credem că acest aspect va putea fi elucidat numai atunci cînd existența unui corpus al modenaturii gotice din România va permite analiza modului în care șantierele moldovenești, tributare inițial Transilvaniei pentru meșterii pietrari, își conturează un specific propriu.

Golurile circulare cu traforuri de diferite tipuri se întîlnesc la bisericile românești în construcții de factură romanică (biserica Sf. Prooroc Ilie din Peșteana, jud. Hunedoara),

⁶⁰ Turnul-clopotniță al bisericii din Ostrovul Mare este datat în jurul anului 1350 (V. VĂTĂȘIANU, *op. cit.*, p. 258).

⁶¹ V. VĂTĂȘIANU, *op. cit.*, p. 567.

⁶² *Ibidem*, p. 569; ȘTEFAN BALȘ, *Biserica lui Ștefan cel Mare de la Vad, jud. Someș*, în B.C.M.I., anul XXXVI, 1943, p. 75—83, articol în care sînt publicate și releveele ancadramentelor.

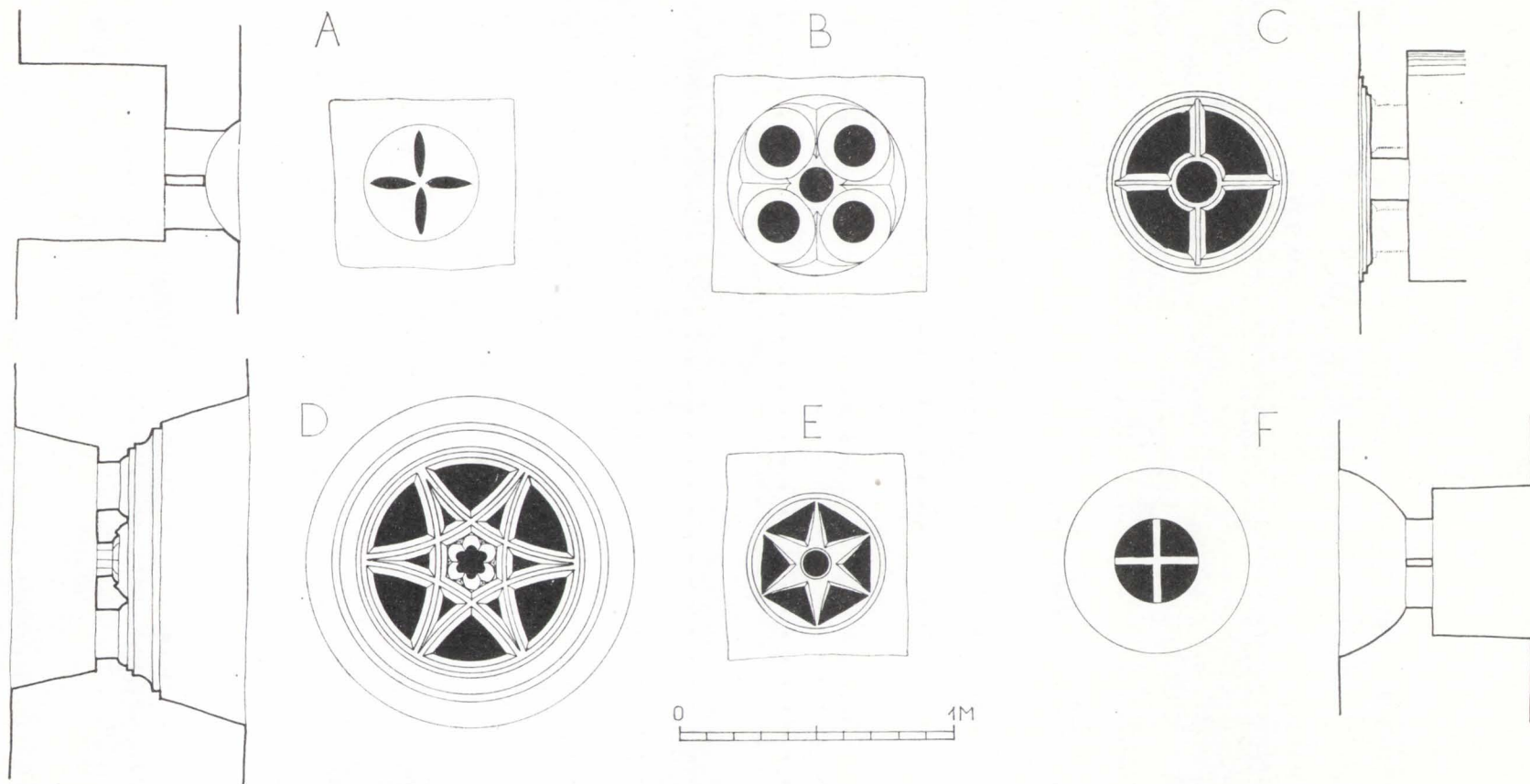


Fig. 9. — Goluri circulare cu traforuri, la bisericile românești. A. Peșteana. B. Gîrbovița. C. Ribița. D. Teiuș.
E. Țalda de Jos. F. Roșcani.

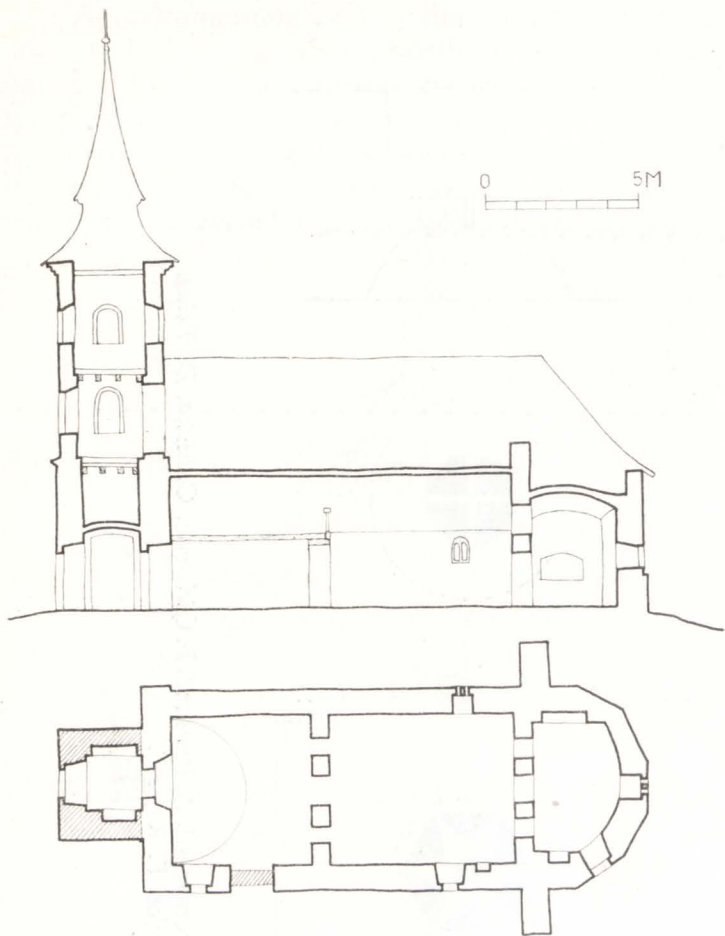


Fig. 10. — Biserica Nașterea Maicii Domnului din Gârbovița, jud. Alba. Plan și secțiune longitudinală. Releveu arh. Olga Bîzu.

romanico-gotică (Galda de Jos, Ribița și biserica Buna Vestire din Roșcani⁶³, jud. Hunedoara), sau gotică (Vad și Feleac); în combinație cu un ancadrament Renaștere la biserica Intrarea în Biserică din Teiuș, jud. Alba, datată în secolul al XVI-lea⁶⁴; în sfârșit, la biserici care prezintă influențe din Țara Românească (biserica Nașterea Maicii Domnului din Gîrbovița, jud. Alba, zidită probabil în veacul al XV-lea — nota 39). Așezarea acestor goluri este foarte variată: pe fațada de vest a turnului-clopotniță, la Peșteana și Roșcani; pe fațada de vest a navei, ca o reminiscență a rozasei, la Teiuș; pe peretele apusean al naosului, la Galda de Jos, unde completările cu cărămidă din jurul lespezii de piatră conduc însă la ipoteza unei mutări; pe latura de sud a corului, la Ribița și pe latura de est a absidei, la Gîrbovița, Vad și Feleac.

Eliminînd din discuție golurile circulare cu trafor polilobat, introduse în Transilvania de către cistercieni, cu care nu poate fi pus în legătură decît golul similar de la Sîntămăria Orlea, trebuie arătat că golurile circulare sînt relativ rare în arhitectura romanică a Transilvaniei, exemplele cunoscute personal fiind:

ferestra de pe latura de est a bisericii reformate din Teiuș, precum și golurile circulare, fără trafor, de la turnul bisericii reformate din Uilacul Șimleului, jud. Bihor, de pe pinionul de vest al navei bisericii Cîndeștilor din Rîu de Mori și de la nava centrală (latura de est) a bisericii evanghelice din Cîsnădie. În ambianță gotică, în afară de golurile circulare situate în axul pinionului de vest al navei, care amintesc rozasele chiar atunci cînd se deschid spre pod (exemplele bisericilor evanghelice din Tîrnăvioara și Slimnic, jud. Sibiu), se întîlnesc destul de rar goluri cu traforuri gotice divers amplasate, cum sînt, de exemplu, ferestra rotundă cu un bogat trafor gotic de pe latura de est a bisericii evanghelice din Copșa Mare, jud. Sibiu sau golul cu trafor gotic situat asimetric, spre nord, pe fațada de vest a bisericii reformate din Aiud. Un gol circular, fără trafor, apare pe latura de est a absidei bisericii reformate, de factură gotică tîrzie, din Porumbenii Mari, jud. Harghita.

În consecință, este greu de stabilit linia de influență care a determinat utilizarea atît de variată a golurilor circulare la bisericile românești, iar demarcația între caracteristicile romanice sau gotice ale traforurilor este imprudentă, fără o conturare stilistică certă a modena-turii (fig. 9). În acest sens, ar putea fi eventual considerată gotică ferestra rotundă de la Ribița, unde secțiunea brațelor crucii se aseamănă vag cu un *meneau*. Atragem însă atenția asupra

⁶³ Biserica din Roșcani este datată către sfîrșitul veacului al XV-lea de prof. V. VĂTĂȘIANU (*op. cit.*, p. 566) și în prima jumătate a aceluiași veac de către V. DRĂGUT (*Vechi monumente hunedorene*, p. 56).

⁶⁴ E. GRECEANU și I. CRISTACHE-PANAIT, *Alte biserici ortodoxe române din raionul Alba Iulia*, în *Mitropolia Ardealului*, XI, nr. 11—12, Sibiu, 1966, p. 725—726.

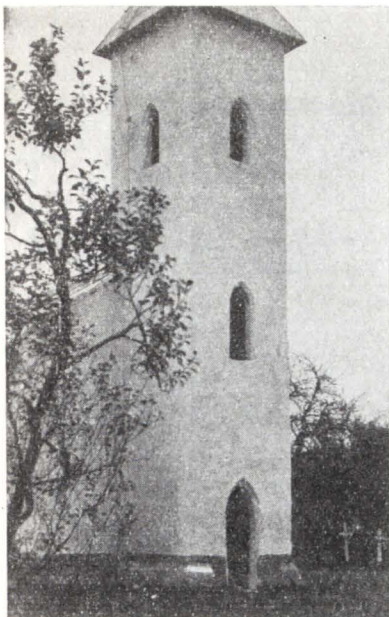


Fig. 11. — Biserici românești cu proporții influențate de gotic. A. Ostrovul Mare. Turnul-clopotniță văzut dinspre nord-vest. B. Feleac. Fațada de est. C. Lupșa. Fațada de est. Clișeu arh. Tudor Oteteleșanu.

secțiunii asemănătoare pe care o prezintă traforul de model net diferit al bisericii din Gîrbovița, care păstrează și un ancadrament de tradiție romanică, de tipul biforei, într-un context care amintește biserica reformată din Teiuș, prezentînd concomitent influența Țării Românești (fig. 10). Singurele exemple tipic gotice, prin profil și traseu, rămîn golurile circulare de la bisericile din Vad și Feleac.

COMPOZIȚIA FAȚADELOR

Deosebit de importantă pentru diferențierea goticului de romanic este problema proporțiilor, însă urmărirea ei la bisericile românești este mult mai anevoioasă decît la construcțiile ridicate de naționalitățile conlocuitoare, deoarece accentuarea verticalității este supusă unor fluctuații variate, determinate atît de condițiile politice ale românilor, cît și de modestia mijloacelor materiale. Un studiu comparativ al fațadelor, bazat pe relevu, va putea arăta deosebirea de proporție, greu perceptibilă cu ochiul liber, între fațadele de est ale bisericilor din Strei și Zlatna, de exemplu. În stadiul actual, se poate afirma că în perioada secolelor XV—XVI goticul influențează în mică măsură proporțiile bisericilor românești de zid, excepții constituind turnul din Ostrovul Mare precum și bisericile din Feleac și Lupșa (fig. 11).

Aportul gotic în concepția fațadelor, în sensul apariției unor goluri bine determinate stilistic și ordonate în funcție de schema planimetrică, se manifestă clar la un număr redus de exemplare: Zlatna, Vad, Feleac și naosul bisericii din Voivodenii Mari. La Crișcior, încercarea de compoziție a fațadei denotă stîngăcie prin așezarea ferestrei gotice, puternic evazate, aproape tangent la cheia portalului (fig. 12).

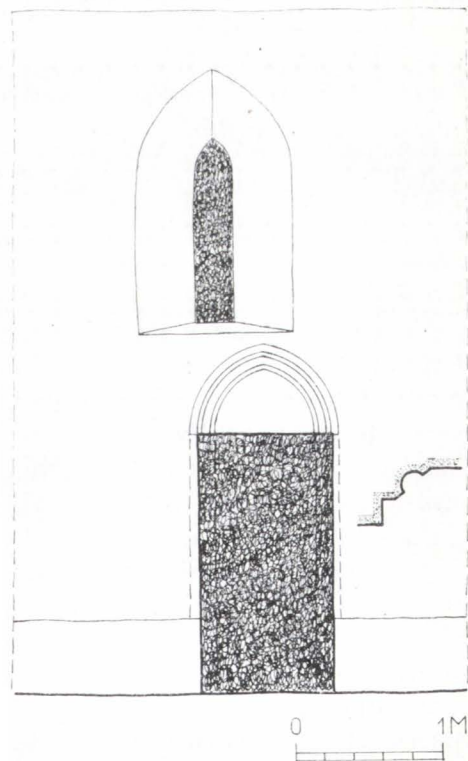


Fig. 12. — Biserica Adormirea Maicii Domnului din Crișcior. Detaliu al fațadei de sud.

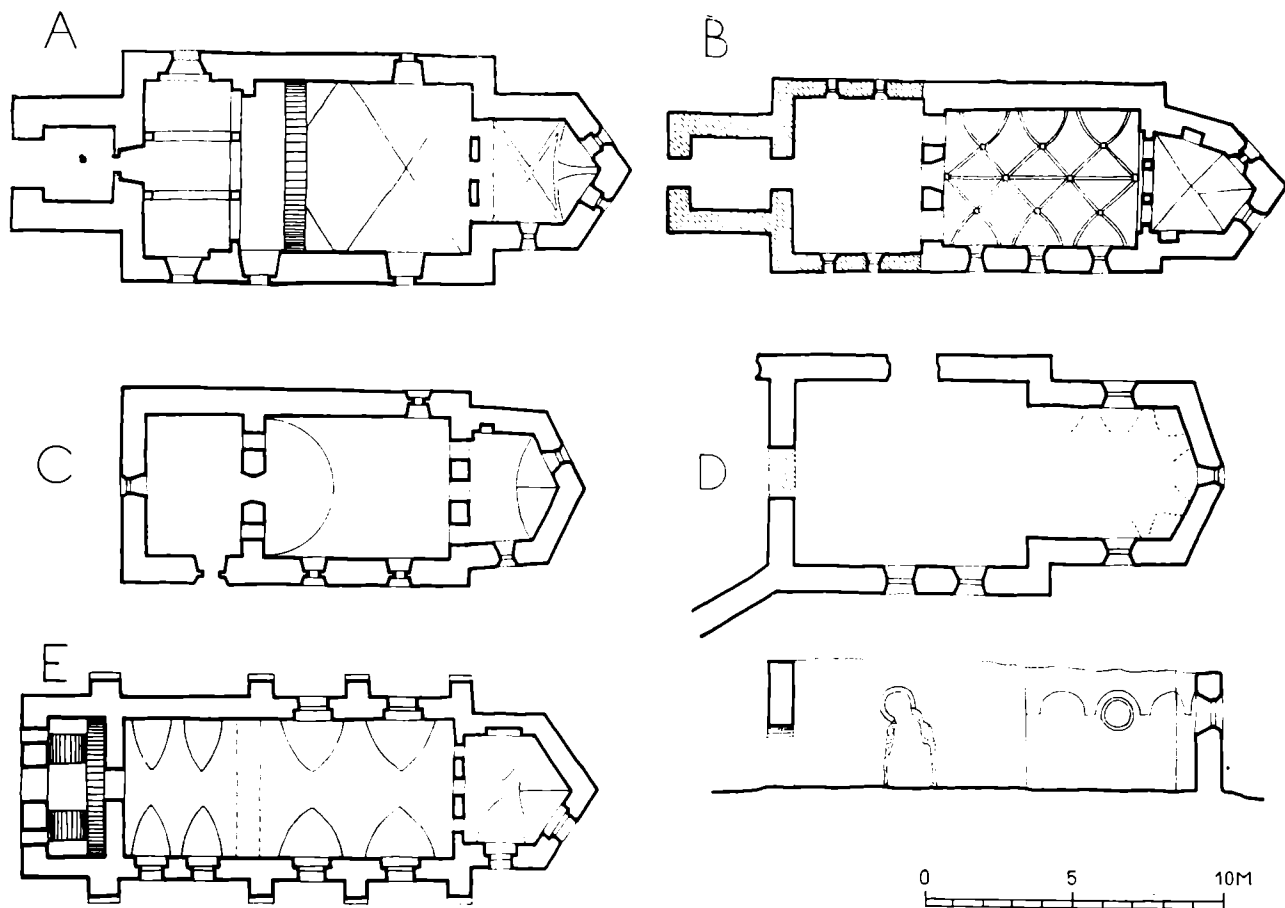


Fig. 13. — Biserici românești cu navă simplă și absidă cu patru laturi exterioare. A. Biserica Sf. Nicolae din Bîrsău, sec. XV. B. Biserica Pogorîrea Sf. Duh din Cinciș, sec. XVI (dărîmată). C. Biserica Sf-ții Arhangheli din Băcîia, probabil sec. XVI. D. Capela conacului Cîndeștilor (Domnăria) din Rîu de Mori, probabil sec. XVI. Plan și secțiune longitudinală. Relevu arh. Olga Bîzu. E. Biserica Cuvioasa Paraschiva din Comăna de Jos, sec. XVII.

★

În urma analizării elementelor care pot fi considerate specific gotice, în ambianța Transilvaniei, constatăm că influența gotică se manifestă sub următoarele aspecte:

Elemente decorative izolate, de factură gotică, inserate în structuri atipice sau romanico-gotice. Exemplele caracteristice sînt: ancadramentele bisericilor de la Ribița și Crișcior, ambele cu cor rectangular⁶⁵; chenarele ferestrelor de la ultimul nivel al turnului bisericii din Ostrovul Mare; traforurile ce închid golurile circulare ale bisericilor din Teiuș, Galda de Jos și — eventual — Gîrbovița.

Structuri unitare specifice goticului transilvănean. În această categorie figurează următoarele tipuri:

Bisericile compuse din navă și absidă cu muchie în ax. Exemplarele unitare sînt (fig.13): biserica Sf. Nicolae din Bîrsău, secolul al XV-lea (nota 43), care are nava acoperită cu bolți semicilindrice cu penetrații, în timp ce absida păstrează schema unei bolți pe ogive; biserica Pogorîrea Sf. Duh din Cinciș, secolul al XVI-lea (nota 40), a cărei navă boltită semicilindric cu penetrații a fost decorată cu o rețea de nervuri din stuc, aceleași elemente profilate subliniind și bolta cu penetrații convergente din absidă; biserica Sf-ții Arhangheli din Băcîia, probabil secolul al XVI-lea (nota 46), la care schema penetrațiilor convergente

⁶⁵ Revenim asupra ipotezelor prezentate în sesiunea de comunicări din mai 1969 a Institutului de istoria artei, cu privire la autenticitatea absidei poligonale în exterior și

semicirculare în interior de la Crișcior, întrucît prin restaurarea picturii a fost evidențiat tabloul votiv, în care biserica apare cu cor pătrat.

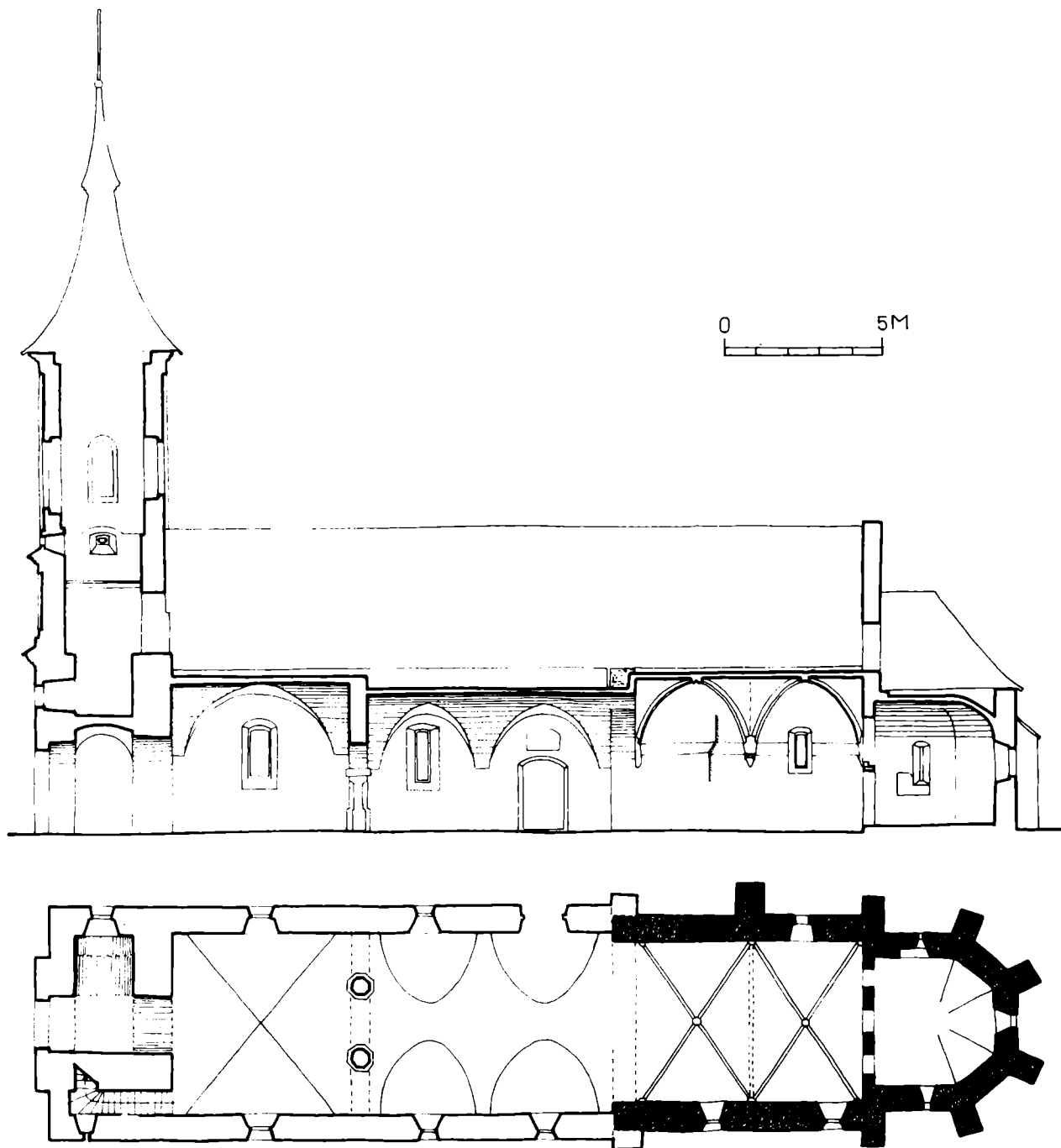


Fig. 14. — Biserica Sf. Nicolae din Rîșnov, jud. Brașov. Plan și secțiune longitudinală. Zona hașurată reprezintă prima etapă de construcție (ante 1384), cu bolțile refăcute în jurul anului 1500.

din absidă se reduce la panouri curbe racordate cu un semicilindru; capela conacului Cîndeștilor din Rîu de Mori, jud. Hunedoara, care — judecînd după sistemul de boltire semicilindric cu penetrații — ar putea să dateze din secolul al XVI-lea ⁶⁶; biserica Cuvioasa Paraschiva din Comăna de Jos, secolul al XVII-lea (nota 44), boltită semicilindric cu penetrații.

⁶⁶ Avînd în vedere urmele bolților semicilindrici cu penetrații din navă, nu sîntem de acord cu propunerea de datare în veacul al XV-lea, făcută de V. Дрăгуț (op. cit.

p. 23), formele respective înclinînd datarea către veacul al XVI-lea.

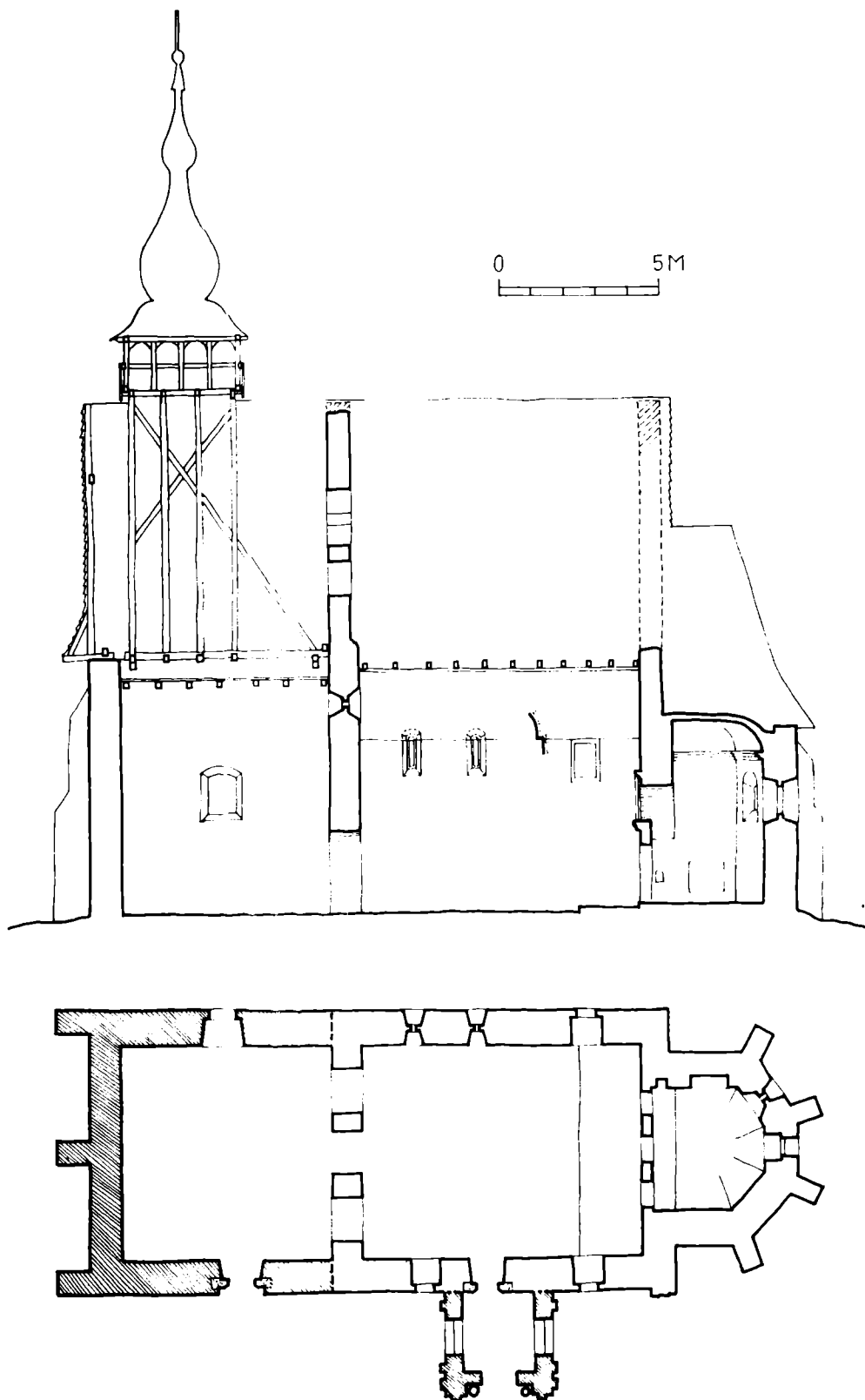


Fig. 15. — Biserica Sf. Gheorghe din Lupșa, jud. Alba. Plan și secțiune longitudinală. Zonele cu hașuri reprezintă adăugirile din secolele XIX și XX.

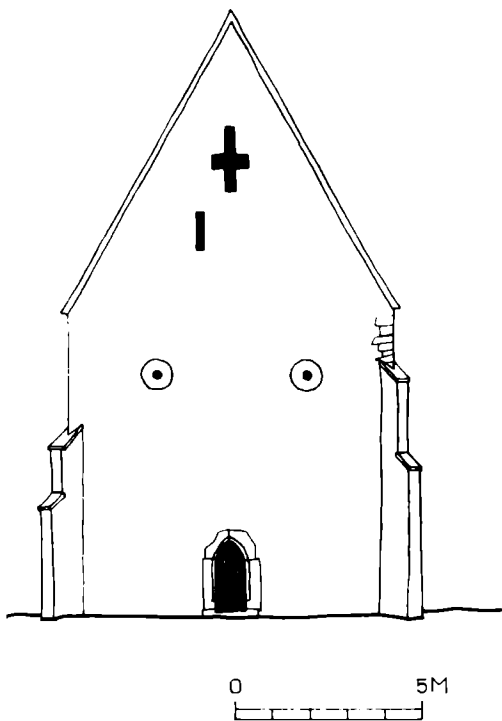


Fig. 15 a Biserica Sf. Gheorghe din Lupșa. Fașada de vest, în situația anterioară adăugirii pronaosului.

rioră adăugirii pronaosului actual (fig. 15a), cu reconstituirea ipotetică a contraforților.

În axul fașadei se afla portalul cu arc frînt, mutat ulterior pe latura de sud a pronaosului. Spre navă se deschid două ferestre rotunde, asemănătoare celor conservate la bazilica din Cîsnădie, zidită către mijlocul secolului al XIII-lea. Pinionul prezintă un gol de tragere, evazat spre interior, și o fereastră în formă de cruce, care amintește — fără posibilitate de corelație — golurile cruciforme care apar pe pinionul de est al navei centrale la unele biserici romanice, ridicate în perioada secolelor X și XI în Catalonia, sud-estul Franței și nordul Italiei ⁶⁹, sau pe fașada de vest a bisericii St. Philibert din Tournus, în primele decenii ale secolului al XI-lea. Biserica din Lupșa, datată pe bază de inscripție în 1421 ⁷⁰, constituie o demonstrație elocventă a pericolului datării pe bază de elemente formale.

Biserica Cuvioasa Paraschiva din Feleac (fig. 16), anterioară anului 1489, ar fi reprezentat cel mai curat exemplu de biserică românească în stil gotic local, fără intervențiile radicale și disonanțele stilistice introduse de pseudo-restaurarea din 1925 ⁷¹. În forma actuală,

Bisericile compuse din navă și absidă poligonală, cu număr de laturi impar. Considerăm unitare următoarele exemplare:

Biserica Sf. Nicolae din Rîșnov (fig. 14), compusă inițial din navă și absidă poligonală. Bolta pe încrucișare de ogive din navă, pentru care am propus datarea în jurul anului 1500, a înlocuit o boltă semicilindrică, fapt demonstrat de retragerea uniformă, pe plan înclinat, în care sînt încastrate consolele fasciculelor de nervuri. Această suprapunere confirmă datarea ante 1384 a primei etape de construcție ⁶⁷. Bolta absidei este realizată din panouri curbe, racordate cu un semicilindru.

Biserica Sf. Gheorghe din Lupșa (fig. 15) a fost compusă inițial din navă tăvănită și o absidă acoperită cu panouri curbe, racordate cu un semicilindru ⁶⁸. Dominanta gotică este determinată de tipul planului și mai ales de compoziția volumelor, care fac ca această biserică să fie singura construcție românească din veacul al XV-lea care să se poată compara ca proporții cu bisericile contemporane ale naționalităților conlocuitoare (fig. 11). Persistența tradiției romanice se manifestă în forma semicirculară a arcului triumfal, în ferestrele înguste și înalte, încheiate în semicerc, și în compoziția fașadei de vest, pe care o prezentăm în situația ante-

⁶⁷ Prof. V. VĂTĂȘIANU (op. cit., p. 257) a apreciat că și boltirea fazei inițiale, din care s-ar fi păstrat doar o consolă, ar fi fost concepută pe încrucișare de ogive. În cadrul cercetării, am constatat prezența consolelor în toate punctele de convergență ale nervurilor, majoritatea lor fiind însă mutilate sau înecate în tencuială. Consolele sînt alcătuite dintr-un corp conic, continuat cu un semicilindru, din care se desprind nervurile. Unitatea organică a blocului de pornire a nervurilor și continuitatea planului înclinat exclud ipoteza apartenenței consolelor la o etapă anterioară. De altfel, tipul consolei se regăsește la biserica evanghelică din Rîșnov, la care am semnalat identitatea nervurilor.

⁶⁸ Este posibil ca bolta actuală a bisericii din Lupșa să fie rezultatul unei refaceri, avînd în vedere lipsa de logică structurală între înălțimea contraforturilor și nivelul mult mai coborît al planului de naștere.

⁶⁹ J. PUIG I CADAVALCH, *Le premier art roman*, Paris, 1928.

⁷⁰ Conform inscripției din 1750, citită de Ioana Cristache-Panait: «La anu 1421... de un oarecare boear anume Stănilav... iară la anu 1750 s-a zugrăvit». Tradiția locală consemnează zidirea bisericii de către ctitorul bisericii din Zlatna, ceea ce corespunde ca datare și nume (Stănilav Hgavoru).

⁷¹ Restaurarea a fost executată de către Comisia monumentelor istorice — Secția Transilvania — și a cuprins: spargerea peretelui de vest al navei; adăugirea unei încăperi de aceeași lungime cu nava originală, compartimentată în două nivele printr-un planșeu intermediar din bolțișoare de cărămidă pe profile metalice și acoperită, la etaj, cu o boltă semicilindrică cu penetrații, executată din scînduri tencuite; adăugirea unui turn pentru scara de la etajul

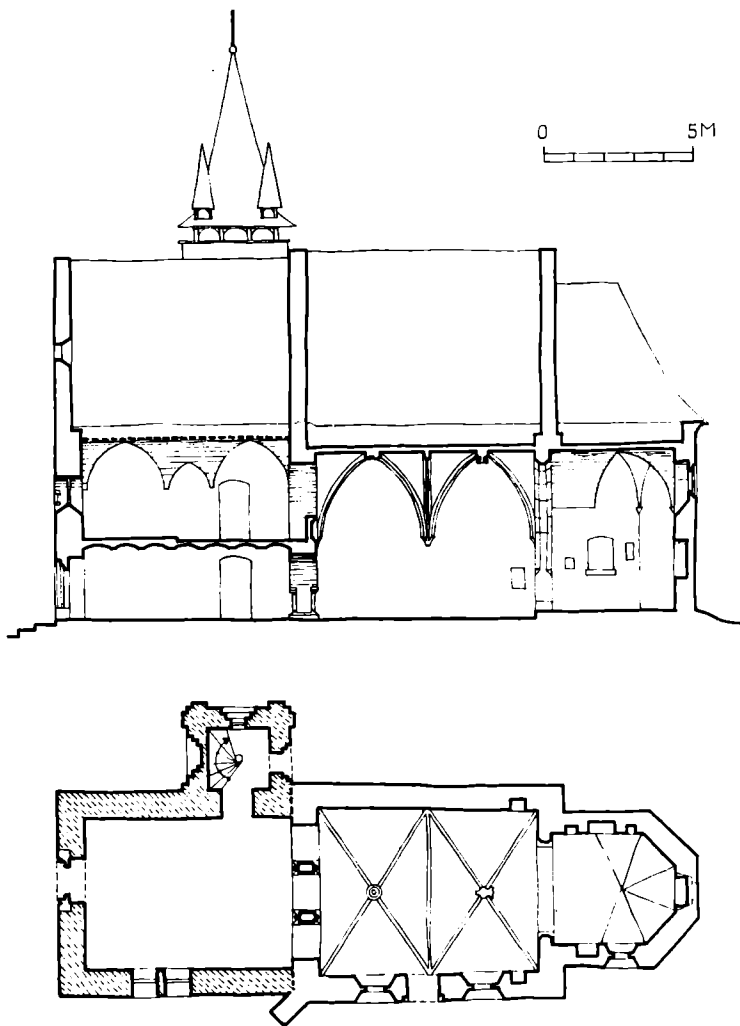


Fig. 16. — Biserica Cuvioasa Paraschiva din Feleac, jud. Cluj. Plan și secțiune longitudinală. Zona cu hașuri întrerupte reprezintă adăugirea din 1925.

Biserica Adormirea Maicii Domnului din Vad (fig. 18) dă naștere la controverse cu privire la precăderea aportului transilvănean sau moldovenesc⁷⁴. În sensul opiniei prof. V. Vătășianu, considerăm că biserica din Vad este structural gotică, noțiunea de structură implicând legătura organică între sistemul de acoperire și zidurile perimetrice. Structura navei boltite pe ogive și a absidei poligonale acoperite cu boltă în formă de stea se adaptează în cazul de față compartimentării planului moldovenesc, fără a fi modificată prin adăugirea absidelor laterale, care se deschid sub planul de naștere al încrucișărilor de ogive. Dezaxarea absidelor față de traveile boltite denotă lipsa oricărei preocupări compoziționale, prezența lor constituind doar o necesitate funcțională a bisericilor mănăstirești⁷⁵.

contrastul între factura prețioasă a bolților pe ogive din navă și soluția de boltire simplificată a absidei, acoperită cu penetrații convergente racordate cu un semicilindru, pare să justifice afirmația că restaurarea din 1925 a cuprins și refacerea acestor bolți⁷². Este însă posibil ca boltirea originală — în cazul când se va confirma înlocuirea ei — să fi avut o formă similară, judecând după concordanța penetrațiilor cu așezarea gurilor.

Structuri gotice combinate cu planuri atipice, romanico-gotice sau de tradiție bizantină.

Biserica Adormirea Maicii Domnului din Zlatna (fig. 3) dezvoltă structura bolților pe ogive în cadrul planului cu navă unică și cor patrat.

Biserica Adormirea Maicii Domnului din Voivodenii Mari (fig. 1), păstrează un naos, de pronunțată factură gotică, ce precede o absidă semicirculară, boltită semicilindric.

Biserica Sf. Nicolae din Hunedoara (fig. 17). Absida cu muchie în ax, acoperită cu penetrații convergente, subliniate prin profile de stuc, se combină cu un naos de tradiție bizantină, de tipul cruce greacă înscrisă, ale cărei particularități au fost evidențiate de prof. V. Vătășianu⁷³.

noului «pronaos», care denaturează nu numai fațada de nord, prin amestecul de false elemente romanico-gotice, dar și întreaga siluetă a bisericii, datorită fleșei înalte, încadrată de patru turnulețe de colț; refacerea tuturor ancadramentelor la ferestre, cu omisiunea meneau-ului axial.

⁷² V. VĂTĂȘIANU, *op. cit.*, p. 567.

⁷³ *Ibidem*, p. 564.

⁷⁴ ȘTEFAN BALȘ, *op. cit.*, p. 75—83; GRIGORE IONESCU, *op. cit.*, p. 314; V. VĂTĂȘIANU, *op. cit.*, p. 567—569.

⁷⁵ Presupunerea suprainălțării absidelor, formulată în comunicarea cu același titlu, prezentată la sesiunea de comunicări a Institutului de istoria artei, din mai 1969, nu a fost confirmată de cercetarea efectuată în toamna aceluiași an, sondajele pe parametru arătând că absidele laterale au fost inițial concepute cu o înălțime exterioară egală cu aceea a navei. De asemenea, nu au fost găsite urme concludente pentru constatarea existenței unor timpane, pe laturile scurte ale navei.

Fig. 17. — Biserica Sf. Nicolae din Hunedoara.
Plan și secțiune longitudinală.

Absența structurii în elevație permite constatarea influenței gotice, numai în baza tipului de plan, la Cuhea, Sărăsău și la « Curtea veche » din Sălașu de Sus, jud. Hunedoara ⁷⁶ (fig. 19).

În baza analizei elementelor de factură gotică, credem că trebuie revizuită consemnarea influențelor gotice la următoarele construcții:

— Biserica Cîndeștilor din Rîu de Mori-Suseni, jud. Hunedoara, datată — în lipsa unor documente certe — în jurul anului 1300 ⁷⁷, în baza ușoarei tendințe spre arc frînt pe care o prezintă arcul triumfal și partea superioară a chenarelor de piatră de la ferestrele corului. Examinînd profilul simplu, compus dintr-o retragere în unghi drept și un sfert de cerc al chenarelor, apare nejustificată atribuirea acestei forme goticului timpuriu. Existența turnului de apărare peste corul rectangular ar face să încline datarea către mijlocul veacului al XIII-lea, ținînd seama de dispoziția similară întîlnită la corurile bazilicilor din Ocna Sibiului și Cîsnădie ⁷⁸. Datarea rămîne să fie verificată prin săpături arheologice, dar caracteristicile stilistice clasează biserica din Rîu de Mori printre exemplele de arhitectură românească romanică, evident în interpretare locală.

⁷⁶ Datarea capelei din Sălașu de Sus nu poate fi precizată decît prin săpături arheologice, atît din cauza conservării fragmentare a structurii, cît și datorită planului neobișnuit, cu nava dispusă transversal.

⁷⁷ V. VĂȚĂȘIANU, *op. cit.*, p. 122.

⁷⁸ Pînă în prezent, turnul de apărare ridicat deasupra corului bisericii evanghelice din Cîsnădie a fost considerat ca operă a fortificației efectuată după 1493 (V. VĂȚĂȘIANU, *op. cit.*, p. 591). La vizitarea construcției, în 1968, Dl. dr. Ioachim Fait, directorul Institutului pentru protecția monumentelor din R.D.G., Filiala Berlin, ne-a atras atenția asupra faptului că primele două nivele ale turnului sînt executate din piatră și apar țesute organic cu zidul de est — faza romanică — al navei centrale. Supraînălțarea cu încă două etaje a turnului, precum și ridicarea zidăriei la nava centrală, sînt sensibile diferențiate prin execuția lor în cărămidă.

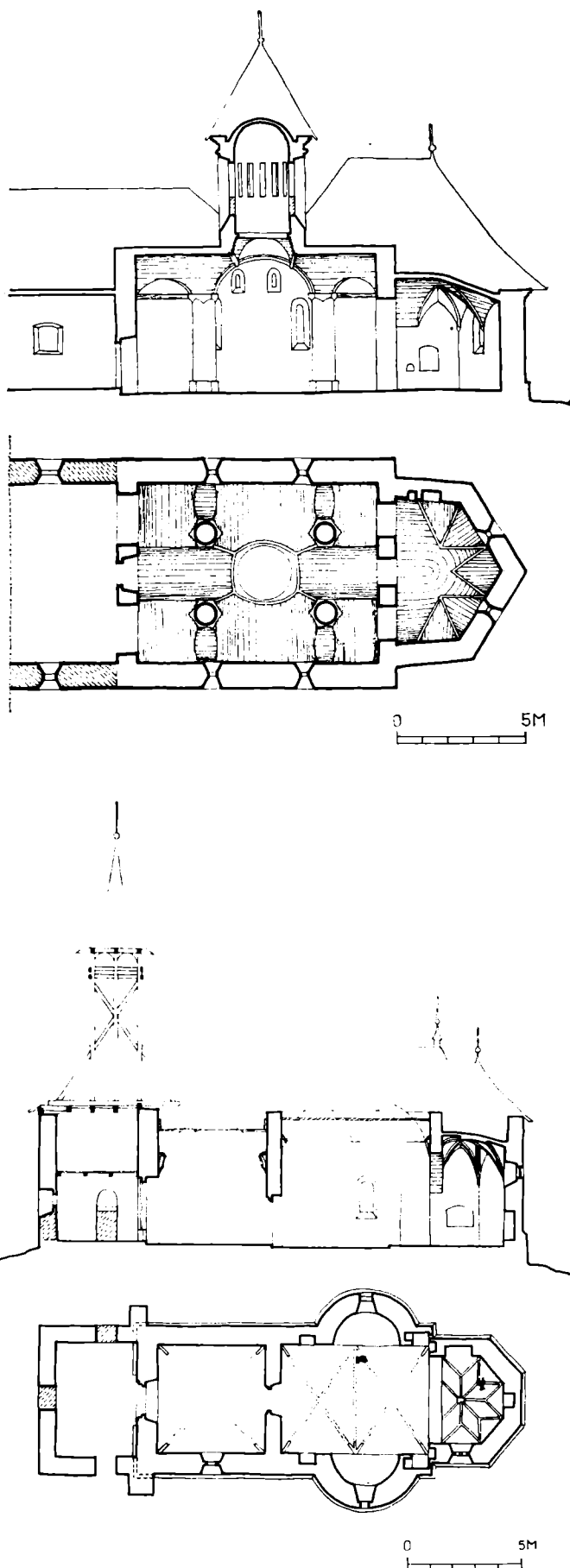


Fig. 18. — Biserica Adormirea Maicii Domnului din Vad, jud. Cluj. Plan și secțiune longitudinală.

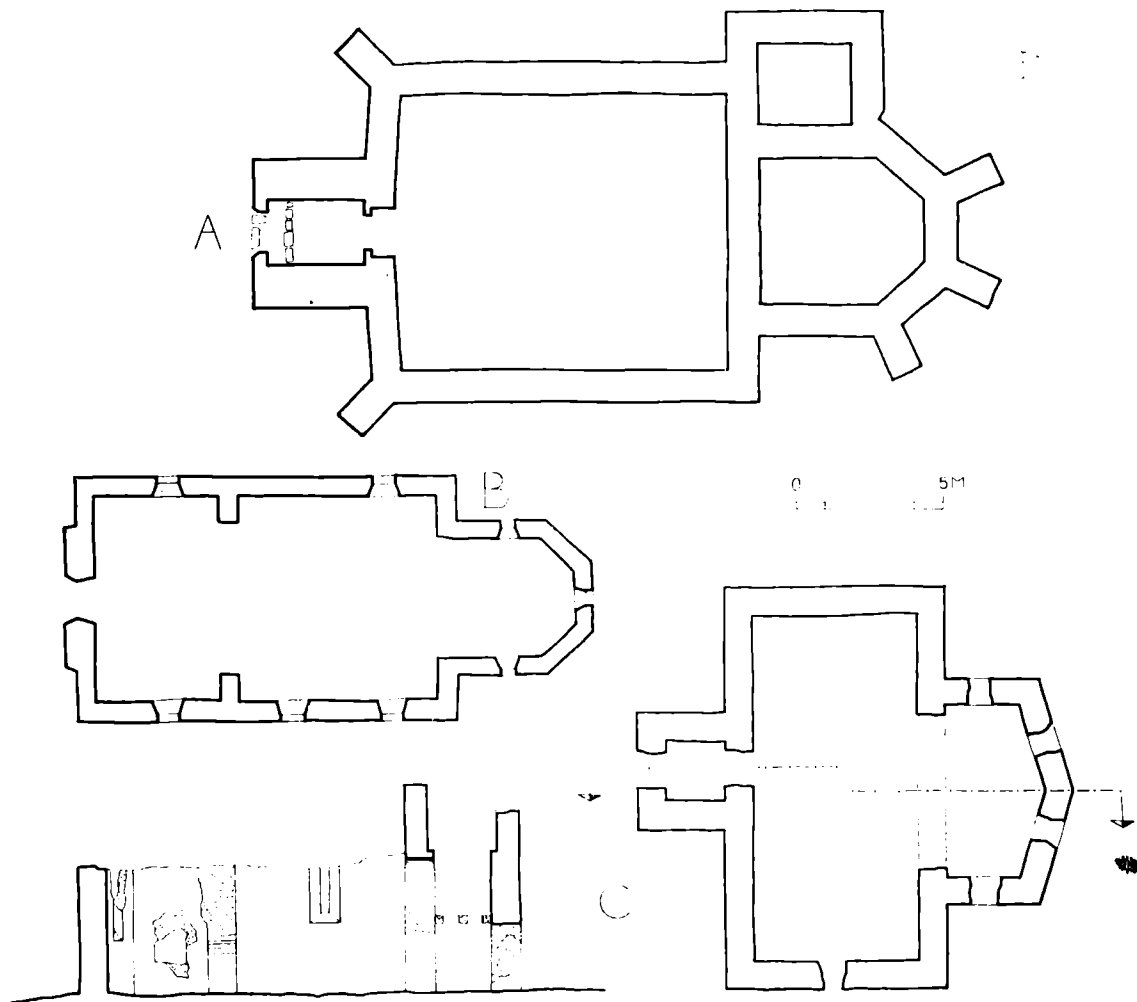


Fig. 19. — Biserici românești de factură gotică, conservate fragmentar. A. Biserica Bogdăneștilor din Cuhea, jud. Maramureș. Planul fundațiilor. Relevu Radu Popa. B. Biserica din Sărăsău, jud. Maramureș. Relevu Radu Popa. C. Capela «Curții vechi» din Sălașu de Sus, jud. Hunedoara. Plan și secțiune longitudinală. Relevu arh. Olga Bîzu.

— Biserica Buna Vestire din Roșcani, jud. Hunedoara, este datată cu rezerve către sfîrșitul veacului al XV-lea (nota 63), în baza portalului de pe latura de sud a turnului-clopotniță, precum și a modestului tabernacol, cu deschidere în acoladă, din absidă. Aceste detalii nu sînt concludente pentru datare, avînd în vedere arhaismele care se manifestă prin : absida șemicirculară, catapeteasma de piatră cu trei goluri circulare în registrul superior, golul rotund de pe fațada de vest, cu trafor asemănător celui de la Peșteana (fig. 9), sau ferestrele de la primul etaj al turnului, încheiate în unghi ascuțit, ca și cele de la bisericile romanice din Cetatea de Baltă și Sîncraiu de Mureș. Acest complex de elemente ar putea justifica datarea în secolul al XIV-lea propusă de Coriolan Petranu ⁷⁹, dar nu este exclus ca o săpătură arheologică să certifice datarea în veacul al XV-lea, judecînd prin comparație cu arhaismele de la Rîmeți, Lupșa sau Gîrbovița.

— Biserica Sf. Gheorghe din Sinpetru, jud. Hunedoara, este un exemplu caracteristic de interferență romano-gotică, în care datarea nu poate fi ajutată de prezența stilistic neconturată a arcului frînt, la portalul apusean. Numai cercetarea arheologică poate preciza datarea care, în baza analizei formelor, oscilează în intervalul secolelor XIII — XV (nota 42).

⁷⁹ C. PETRANU, *Un vechi monument istoric, biserica din Roșcani*, Sibiu, 1940.

În Transilvania, vechea arhitectură românească de zid este caracterizată prin adoptarea unor structuri de tradiție romanică și gotică, răspindite în mediul sătesc al Europei răsăritene. În cadrul acestei arhitecturi, influența gotică s-a manifestat în forme curente, cu nuanțări variate, pe parcursul secolului al XV-lea. Elementele de factură bizantină, specifice arhitecturii din Țara Românească și Moldova, care apar în veacul al XV-lea la Viștea de Jos, Gîrbovița și Vad, rămîn subordonate tradițiilor constructive locale, biserica Sf. Nicolae din Hunedoara constituind un caz excepție.

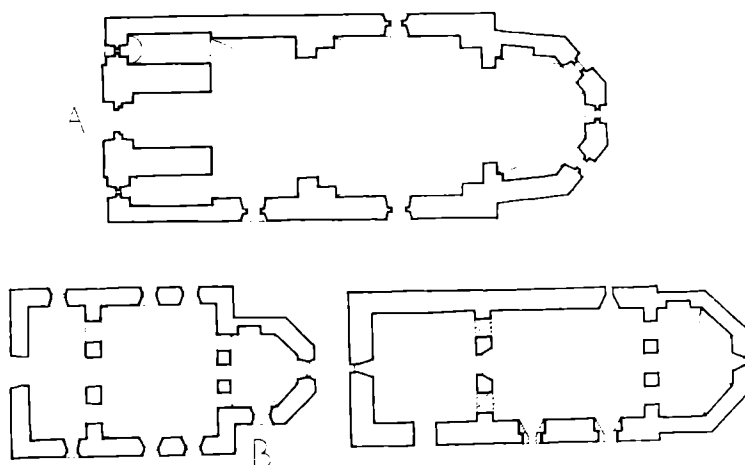


Fig.20. — Biserici românești din veacul al XVII-lea, de tradiție gotică locală. A. Biserica Buna Vestire din Trestia, jud. Hunedoara, 1674. B. Biserica Sf. Dumitru din Poieni, jud. Alba, 1612–1615. C. Biserica Sf. Nicolae din Săsciori, jud. Brașov, sec. XVII.

Influențele gotice au încetățenit în ambianța românească forme de plan și de boltire, care au devenit mijloace permanente de exprimare artistică. Acest vocabular domină în arhitectura românească din secolele XVI și XVII, fapt demonstrat în secolul al XVII-lea prin următoarele exemple (fig. 20): biserica Buna Vestire din Trestia, 1674 (nota 18); biserica Sf. Dumitru din Poieni, jud. Alba, 1612–1615⁸⁰; biserica Sf. Nicolae din Săsciori, jud. Brașov (nota 41); biserica Cuvioasa Paraschiva din Comăna de Jos (fig. 13, nota 44). Remarcabilă este continuitatea tradiției bizantine în pictura acestor edificii cu adînci rădăcini în cultura locală.

Ctitoriile domnilor din Țara Românească au introdus în Transilvania modele arhitecturale de pură tradiție bizantină, dar interpretarea lor în bisericile românești de sat — mai ales în Țara Făgărașului și Mărginimea Sibiului — a condus la prelucrarea pridvorului, a calotelor pe pandantivi și a decorului de parament muntenesc, în cadrul schemei tradiționale a navei unice cu absidă poligonală, abia spre sfîrșitul secolului al XVIII-lea apărînd pe scară mai largă încercările de transplantare a planului trilobat.

Din analiza prezentată reiese că influențele gotice *locale* au acționat ca determinante în conturarea tipului de biserică românească din Transilvania, cu personalitate proprie, net diferită de creațiile contemporane din Moldova și Țara Românească și care realizează

⁸⁰ Pe vechiul pristol din lemn al bisericii din Poieni erau scriși anii 1612–1615 (Arhiva D.M.I., fișa de inventariere a monumentului). Biserica a trecut probabil printr-o etapă de transformare în veacul al XVIII-lea (clopotul este datat 1762), judecînd după pronaosul acoperit cu planșeu de lemn, deasupra căruia s-a ridicat un turn-clopotniță din

același material și după tipul bolții din absidă, acoperită cu o calotă, racordată cu planul poligonal prin panouri curbe, cu muchiile rotunjite. Biserica este denaturată prin reparația executată fără aviz în 1963–1965, cînd a fost complet modificată învelitoarea, turnul de lemn a fost retezat, iar pristolul a dispărut.

o sinteză unică a întâlnirii dintre Apus și Răsărit. Pe plan european, grupul bisericilor românești din Transilvania reprezintă – datorită asimilării prin transmiteri succesive a influențelor gotice – oglindirea cea mai îndepărtată a acestui curent artistic major.

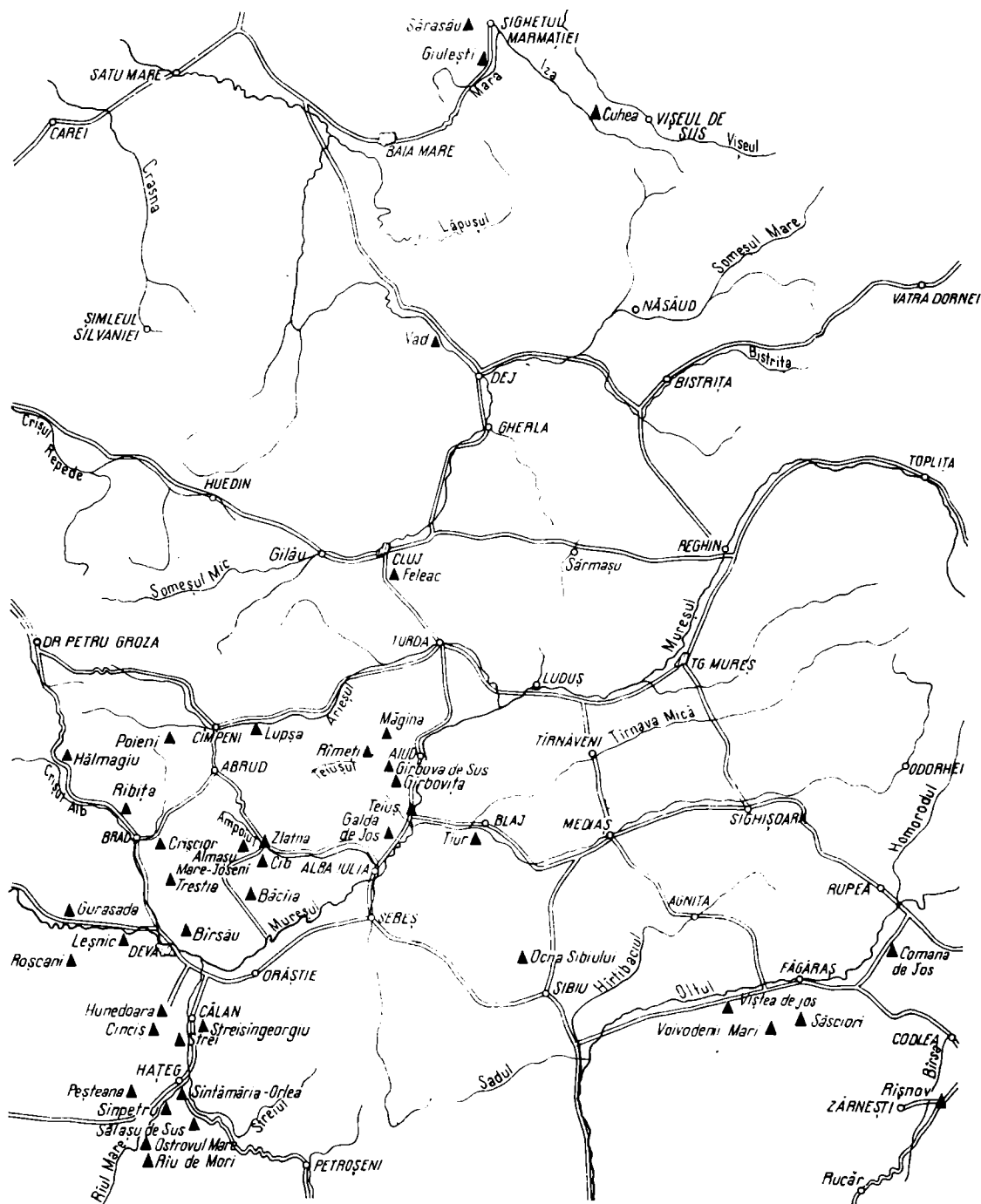


Fig. 21. — Harta localităților cu bisericile românești menționate în studiu.

L'INFLUENCE GOTHIQUE DANS L'ARCHITECTURE DES ÉGLISES ROUMAINES, EN MAÇONNERIE, DE TRANSYLVANIE

RÉSUMÉ

L'architecture transylvaine des églises roumaines en maçonnerie est caractérisée, à ses débuts, par la préférence accordée aux structures de tradition romane et gothique, répandues dans les villages de l'Europe centrale et orientale. Dans ce milieu forcément rustique, à la suite des conditions politiques et

sociales défavorables pour les Roumains orthodoxes et dans le cadre d'une province située aux confins de l'art occidental, l'influence gothique se manifeste entre le XIV^e et le XVI^e siècle de manière différente: éléments décoratifs isolés (Ribîța, Crișcior, Ostrovul Mare, Teiuș, Galda de Jos, Girbovița); structures homogènes (les églises à nef unique et abside polygonale de Rîșnov, Lupșa et Feleac, ainsi que celles qui présentent une abside à quatre côtés (Bîrsău, Cinciș, Băciia, la chapelle de Rîu de Mori, Comăna de Jos); structures gothiques combinées avec des plans de tradition romane ou byzantine (Zlatna, Voivodenii Mari, Hunedoara, Vad).

Les influences byzantines, qui se propagent dès le XV^e siècle dans le milieu roumain, restent subordonnées aux traditions locales. Même les fondations des princes valaques ou moldaves, en Transylvanie, ne pourront modifier, jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, le schéma traditionnel de la nef unique pourvue d'une abside polygonale, dans lequel s'inscriront l'exonarthex à arcades, les coupoles sur pendentifs et la modénature valaque.

Synthèse de la rencontre de l'Occident avec l'Orient, les églises roumaines transylvaines représentent un reflet éloigné de l'art gothique, ainsi qu'une de ses ultimes conséquences.

•

CONTRIBUȚII LA CUNOAȘTEREA ARHITECTURII CIVILE DIN ISTANBUL

de CONSTANTIN JOJA

Despre arhitectura civilă din Istanbul s-a scris foarte puțin; ea nu a intrat în centrul atenției cercetătorilor de artă bizantină, datorită extraordinarei străluciri a artei bisericești. Cercetătorii și istoricii de artă nu s-au arătat interesați de fenomenul arhitecturii civile postbizantine și afară de ziduri și Tekfur Serai s-ar fi părut că nimic din arhitectura bizantină civilă nu s-a transmis acestei arhitecturi, existente încă în Istanbul.

De fapt, deși în plină înnoire, Istanbulul are încă bogății numeroase de arhitectură într-o filiațiune pură, fără influențe străine, în așa măsură încât stilistic unele construcții de piatră din Fanar, sau părți din ele, cum și hanurile, s-ar putea data din secolul al XV-lea.

Iar despre arhitectura civilă de lemn, deși exemple mai vechi de două secole nu se pot găsi, frapați de caracterul ei deosebit, diferit de tot ce s-a construit în lumea islamică, în Balcani și Anatolia, trebuie să ne întrebăm, urmărind sensurile, valorile plastice, volumetrice și modenatura ei, dacă nu ne aflăm în fața arhitecturii de lemn a Bizanțului primelor secole, dacă nu avem în față imaginea adevăratului Constantinopol.

Caracteristic pentru orașele închise între ziduri este dimensiunea mică a loturilor înguste și adânci (5—6 m ca fațadă), lotizare rațională în orice cetate în care terenul devine extrem de prețios. În Istanbul putem deci să considerăm că loturile actuale sînt cele inițiale, exceptînd diversele comasări ce s-au produs în timp.

Dacă însă loturile s-au menținut intacte peste 1500 de ani, putem să ne îndoim că variațiile stilistice ale clădirilor construite calcan la calcan din 5 în 5 metri au fost foarte mari.

Puteau varia înălțimile de etaje, adică dimensiunile spațiului interior, luminozitatea lui dictată de dimensiunea ferestrelor și de dragostea pentru lumină sau umbră a celor ce locuiau, structura lui, piatră, cărămidă, lemn, modenatura și raporturile dintre plin și gol ale ferestrelor. Numărul ferestrelor fiind fixat de dimensiunea lotului, ca și înălțimea casei, 3—4 nivele, în Istanbul rămînea doar posibilitatea unei variații de decorație. Tipul de case lipsit de orice decorație (fig. 1) poate fi însă prezumat a fi cel inițial, pur, în concepția plastică de la înființarea cetății, fără nici o influență stilistică străină.

Arhitectura cu un volum atît de bine determinat poate deveni expresivă, poate fi variată numai cu logii și bow-window-uri. Cum însă bow-window-uri triumfiulare nu există și nu fac nicăieri regulă ca în Istanbul, această caracteristică a arhitecturii de piatră și de lemn e proprie Istanbulului, de unde a dat reflexe în arhitectura balcanică. Existența bow-window-lui triumfiular pe fațada palatului Tekfur Serai arată că acesta era un mod bizantin de a anima fațada.

Îmbrăcămîntea completă a fațadei cu scînduri orizontale fălțuite e cu totul neobișnuită în arhitectura occidentală, în care panourile dintre montanți sînt tencuite sau acoperite cu scînduri bătute caplama (încălcate). În bazinul mediteranean acest gen de arhitectură caracteristic Istanbulului nu mai apare nicăieri. De altfel, în Balcani, în afară de Sozopol și Nesebar, casele vechi sînt tencuite în exterior.



Fig. 1. — Stradă caracteristică în Istanbul, cu loturi foarte înguste.

Toate clădirile au o cameră în fațadă, trei ferestre, parter și două-trei etaje. Aproape nelipsit este un foișor pe două și trei nivele, de 1,5 la 2 m lățime. Suprafața golurilor domină suprafața plinului. Nici una din case nu reamintește vreo arhitectură cunoscută în orașele Europei sau Asiei, deși aerul stilistic general este cel european, amintind într-un fel de orașele nordice. Examinează mai atent, ele au mai curînd aerul arhitecturii figurate în frescele bizantine, cu foișoare mici ridicîndu-se peste construcții înguste, cu ferestre mari fără pridvoare continue, cu balcoane și grilaje de fier. Nu reamintesc însă decît vag arhitectura balcanică și anatoliană, cunoscută cu nivelele ei ieșite în două și trei planuri, cu ritmurile ferestrelor multiple (trei-patru) la aceeași cameră și uniforme ca dimensiuni, împărțite în șase ochiuri, cu console de lemn curbate. În arhitectura balcanică, lemnăria aparentă nu marchează decît colțurile și planșeele, fațadele sînt în întregime tencuite, pe cînd în Istanbul sînt în întregime acoperite cu lemn aparent. Arhitectura balcanică nu utilizează profilele clasice, pe cînd arhitectura din Istanbul distribuite cu profuziune toată modenatura clasică, pilaștri decorați sau simpli, frontoane, console, colonete. Arhitectura balcanică și anatoliană utilizează streșini mari; arhitectura din Istanbul streșini foarte reduse. Culoarea arhitecturii balcanice este albă; culoarea arhitecturii din Istanbul e roșcată-neagră. Volumul casei balcanice și anatoliene e mult mai important decît al casei din Istanbul, îngustă și înaltă. Prima casă din stînga prezintă tipul cel mai cunoscut din Istanbul, redus la simplitatea ultimă la care putea să ajungă o arhitectură de lemn după o evoluție milenară, arhitectură care putea să fie după toate probabilitățile exact arhitectura majorității construcțiilor din Bizanțul roman, transmisă nealterată pînă în secolul al XIX-lea. Al doilea nivel are numai un foișor pe fațada îngustă, dar al treilea nivel depășește întreg planul ambelor fațade, casa fiind așezată pe colțul unei străzi. Un ritm vertical de scinduri desenează scheletul acoperit cu scinduri fălțuite orizontale, delimitînd din planșeu în planșeu plinurile și golurile la

fiecare etaj: ele sînt încoronate la fiecare planșeu de consolete care precizează funcția lor. Sub ferestre, parapetele primesc o decorație formată de un chenar tinzînd spre o elipsă. Este tipul clasic al arhitecturii din Istanbul, arhitectură care nu se mai întîlnește în nici o parte a fostului imperiu otoman. Ferestrele sînt împărțite în două, în genere de tip ghilotină. Etajul trei este constituit în retragere față de planul etajului doi, compoziția plastică urmîrînd un efect sigur. Jocul liber al ferestrelor pe fiecare etaj, evitînd suprapunerea mecanică, dă un farmec deosebit acestei construcții.

Casa a doua, cu patru nivele, foișor pe două nivele, cu o fereastră dublă față de cele laterale, toate luminînd puternic o singură cameră lată de 5 m, este mai simplu rezolvată ca fațadă, deși ultimul nivel al foișorului prezintă o logie cu un grilaj de fier, grilaj care apare și la ferestrele celui de-al doilea nivel. Stîlpii logiei sînt decorați cu desene geometrice rezultate din tăierea unei scinduri și o arcadă derivată dintr-un arc supralăsat, dar ascuțit și cu umeri (o spinare de măgar). Casele 3—4, cu aceeași fațadă îngustă, dar constituînd variații pline de gust ale aceleiași tip într-o arhitectură proprie Istanbulului, fără împrumuturi din alte arhitecturi. Casele 4 și 5 au la nivelul patru logia pe toată lățimea fațadei și balcoane cu grilaj de fier. Nici ca decorație, nici ca aranjament al volumului fațadei, aceste case nu-și au corespondent în arhitectura vreunei alte țări.

Comparată cu arhitectura «Dreifensterhäuser» din Germania, Belgia, Franța, Anglia, Țările de Jos și Austria — arhitectură de zid cu pignoane baroce, fără accidente de fațadă, fără foișoare, cu marajul orizontal puternic al nivelelor, cu ferestre egale —, arhitectura din Istanbul trăiește în alt univers plastic, în care ușurința învinge greutatea materialului. Barocului arhitecturii nordice i se opune în alt fel barocul postbizantin. Decorația nordică e o decorație neoclasică, de corația în Istanbul e o decorație clasic-populară. Nivelul ultim e triunghiular în Nord, în timp ce în Istanbul e accidentat numai ca acoperiș. Față de arhitectura de lemn din Hildesheim

Fig. 2. — Faşada în dinţi de fierăstrău a casei din apropierea apeductului lui Valens.

Ea urmează cu fidelitate faşadele arhitecturii de piatră bizantine şi postbizantine vizibile încă în palatul Paleologilor şi în casele din Fanar pe marginea Cornului de Aur. Bizantină ca volum şi expresie de plastică monumentală, faşada de scinduri a acestei construcţii de lemn utilizează toată modenatura clasică a antichităţii pe care Bizanşul o avea în faşa ochilor, în piatra monumentelor. Nu există nici un motiv să nu credem în continuitatea stilistică a acestei arhitecturi din primele secole pînă azi; chiar nici brise-soleil-urile din şipci pe ramă, orientalizante fără îndoială, nu ştirbesc suflul clasic al acestei arhitecturi. Consolele de fontă turnate sînt caracteristice secolului al XIX-lea, cînd clădirea a fost executată de meşteri care au păstrat tradiţia arhitecturală; ele înlocuiesc consolele de lemn obişnuite în arhitectura balcanică.

Am fi ispititi să credem că arhitectura în lemn e făcută de arhitecţi occidentali din cauza utilizării modenaturii clasice dacă n-am şti că aceasta e arhitectura a zeci de mii de case din Istanbul, dacă n-am şti că meşterii şi arhitecţii turci au fost dintotdeauna cunoscători perfecţi ai meseriei şi dacă n-am şti cum construiau arhitecţii străini chemaţi la curtea sultanului. Cum însă această arhitectură nu se găseşte în nici una din ţările europene, trebuie să-i recunoaştem autenticitatea şi caracterul autohton, trebuie să recunoaştem meritul arhitecţilor şi meşterilor constantinopolitani, păstrători ai unei tradiţii strălucite.



Sînt deci întrunite toate premisele ca să putem afirma că arhitectura de lemn actuală din Istanbul e aceeaşi sau aproape aceeaşi arhitectură a epocii bizantine. Cum nu e de presupus că o arhitectură de piatră sau cărămidă a fost înlocuită de o arhitectură de lemn, evoluţia naturală a arhitecturii fiind trecerea de la lemn la piatră şi cărămidă, putem trage concluzia că loturile din Istanbul au fost construite iniţial din lemn. Ancadramente şi frontoane deasupra ferestrelor puteau fi uşor copiate în lemn încă din timpul primelor secole, dacă acestea n-au preexistat celor lucrate în piatră.

Renaşterea n-a avut nici un ecou în Istanbul, abia barocul pătrunde puternic şi influenţează toată arhitectura oficială. Dar, în arhitectura de lemn din Istanbul, nu elemente

sau Miltenberg am Main opoziţia e totală, fără nici un fel de rezonanţă în Istanbul, scheletul nu este vizibil ci lizibil, ritmicitatea golurilor nu respectă rigiditatea obişnuită nordicilor. Nu e o replică la arhitectura nordică, ci o arhitectură urbană de lemn în afara spiritului arhitecturii gotice. Lotul îngust cu trei ferestre în faşadă este lotul iniţial al oraşelor Occidentului, al oraşelor europene, şi probabil al oraşelor antice, ca şi al Bizanşului. Nu poate fi, însă, nici o comparaţie cu arhitectura gotică civilă de tipul Paderborn sau Antwerpen, avînd un registru continuu de ferestre, cadratură verticală şi orizontală încoronată cu un pignon triunghiular.

Această arhitectură de lemn din Istanbul e tot atît de departe de Orient ca şi de Occident. Bow-window-urile triunghiulare de tradiţie curat bizantină, scîndura aparentă bătută orizontal şi cu decoraţie suprapusă nu sînt întîlnite nicăieri în Europa, unde scheletul e umplut cu cărămidă aparentă sau tencuită. Casele cu virf din centrul şi vestul Europei au semnificaţii, forme, mesaj şi lexic cu totul diferit. Este acolo materializat sufletul omului nordic strîns prea tare în rigorile naturii şi ale misticismului evului mediu.

Arhitectura Istanbulului nu e mediteraneană şi nici continentală, este arhitectura Bosforului, mare şi ţărm distinct de orice altă mare şi ţărm.

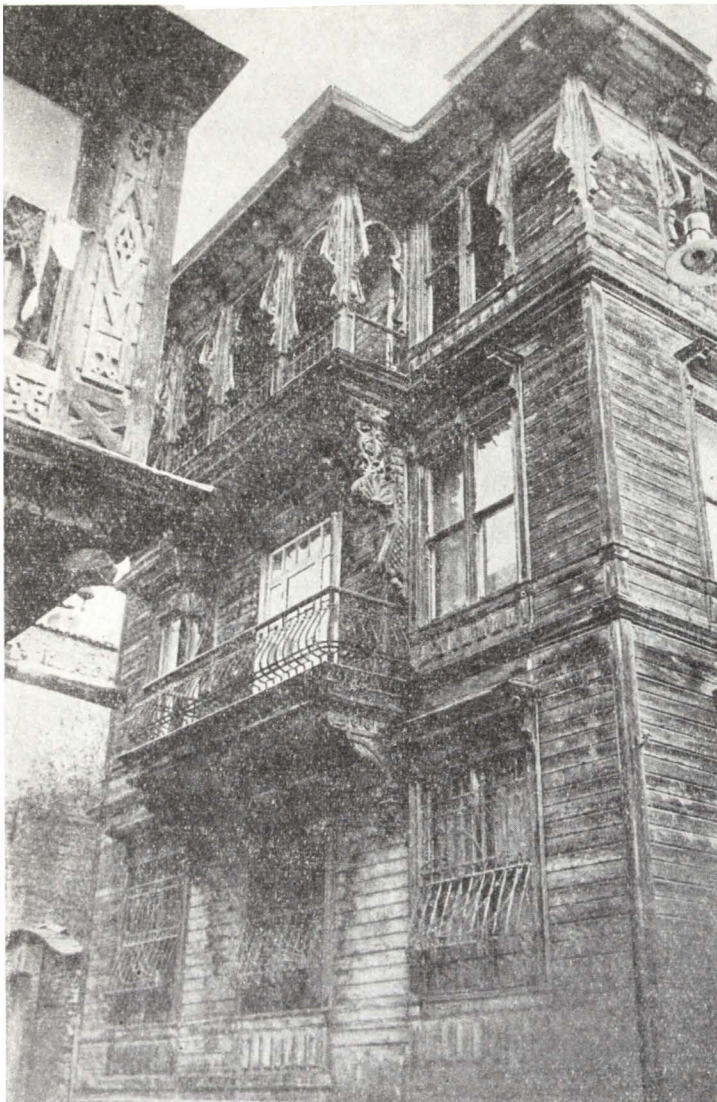


Fig. 3. — Casă cu patru nivele care poartă urmele unei orna mentații orientalizante res- pectînd brîiele și cornișa clasică.

Arcadele logiei de la etaj sînt tăiate în potcoave, stilpii suportă console ornamentale fără funcție statică, iar consolele-suport ale logiei iau formele complicate ale unui decor floral aproape de stilul art nouveau. Contemporană cu modern style, este totuși o realizare de cea mai pură tradiție bizantină și turcească, neîntîlnită, e drept, în alte orașe turcești, dar nici occidentale.

Balconul casei alăturate întărește ipoteza conti- nuității tradiției bizantine, prin decorul geometric tăiat în scindură, atît de aproape de marchetăria bizantină în marmură. Romburi, dreptunghiuri și cruci se întîlnesc aici într-o interpretare oarecum populară, formă tipică însă a unei decorații obișnuite, întîlnite de milenii în stuc și piatră.

baroce se pot găsi, ci cele clasice, care nu pot fi decît reminiscențe ale clasicismului antic, transmis prin tradiție de la bizantini la turci, o adevărată arhitectură postbizantină. Neoclasi- cismul nu a pătruns în clădirile oficiale din Istanbul, nu sînt deci motive să credem că direct ar fi putut influența atît de puternic arhitectura de lemn, fără să fie transmisă prin intermediul arhitecturii oficiale sau a notabilităților.

Grecii au copiat templul de lemn în piatră și nimic nu arată că această arhitectură de lemn era mai prejos decît arhitectura în piatră care s-a păstrat. Iar în Bizanț, arhitecții care lucrau în piatră erau ca pretutindeni aceiași cu cei care lucrau în lemn și decorația de piatră trebuie să fi fost ca și cea de lemn, așa cum o vedem astăzi în Istanbul.

Trebuie să facem întotdeauna o distincție clară între arhitectura bisericească și cea civilă. Nu ne putem aștepta ca arhitectura bisericească bizantină din secolele X—XII să fi influențat arhitectura civilă, prima slujind cultul, cealaltă exprimînd și slujind omul. Și, de fapt, nici un raport nu poate fi stabilit la arhitectura bisericească bizantină din secolele IX—XV, dar este vizibilă și ușor de precizat legătura dintre arhitectura civilă de piatră din secolele XII—XVI și cea de lemn din secolele XVIII—XIX.

Dacă în arhitectura civilă de piatră s-ar putea găsi reminiscențe din structura zidărilor de piatră ale construcțiilor bisericești (deși personal, în afară de cornișe, nu pot semnala multe asemenea reminiscențe), în arhitectura de lemn este logic să nu existe nici o legătură stilistică cu arhitectura bisericească.



Fig. 4. — Parte dintr-un ansamblu de case vechi care poate pleda pentru continuitatea arhitecturii bizantine de lemn.

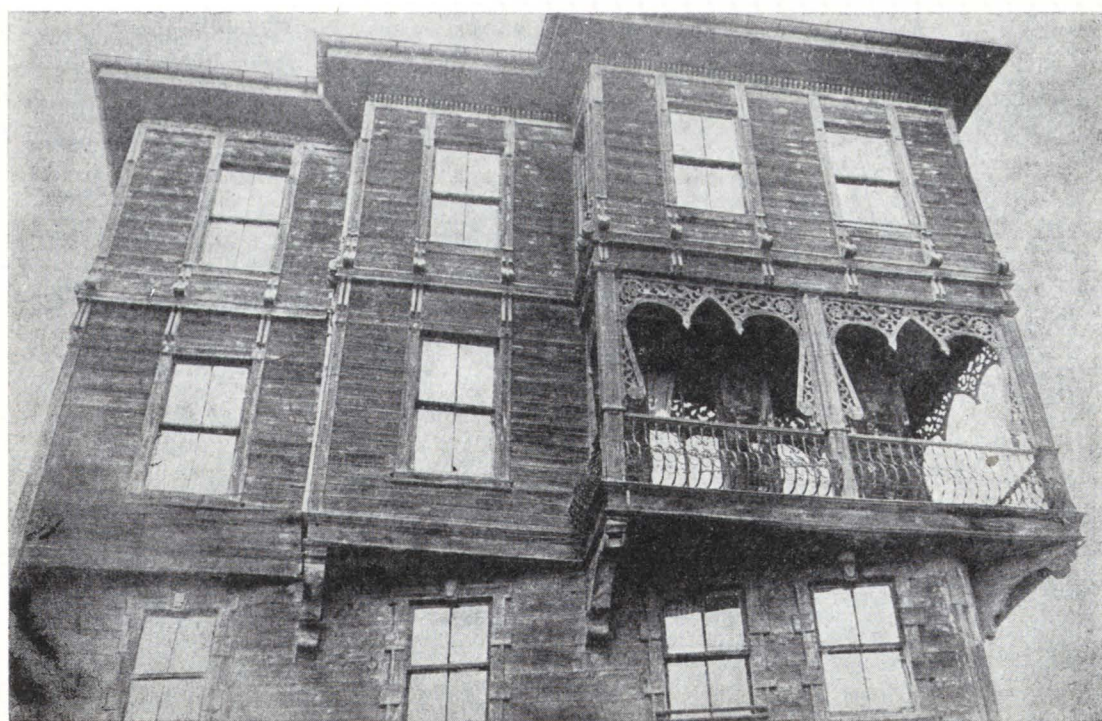


Fig. 5. — Casă întâlnită des, ca expresie stilistică proprie pentru Istanbul și Arnautköy.

Aceeași mișcare a fațadei în bow-window-uri triunghiulare întâlnite la casa din fig. 2, tratare volumetrică neîndoielnic bizantină, același aer clasicizant cu toată sobrietatea decorăției, redusă la simple indicații ; ne-am putea închipui foarte bine continuarea celei

mai simple arhitecturi bizantine. Logia intercalată între nivelul 2 și 4, cu o decorăție de factură turcească, nu răpește clădirii aerul clasicizant. Ritmul singular al ferestrelor o detașează și mai mult de ceea ce cunoaștem ca arhitectură balcanică și anatoliană.



Fig. 6. — Casă care ilustrează și mai puternic sensurile primare ale stilului caselor de lemn din Istanbul.

Fără să recurgă la decorația clasică, realizează și accentuează ritmuri și verticale cu simple scinduri nelucrate, subliniind cu multă discreție parapetele. E o operă de arhitectură primitivă, rafinată la extrem secole întregi, și care putea să fie aceeași acum două milenii, pentru că reprezintă simplitatea maximă a gândirii arhitectonice și un echilibru de plinuri și goluri, rezultat al multor experiențe.

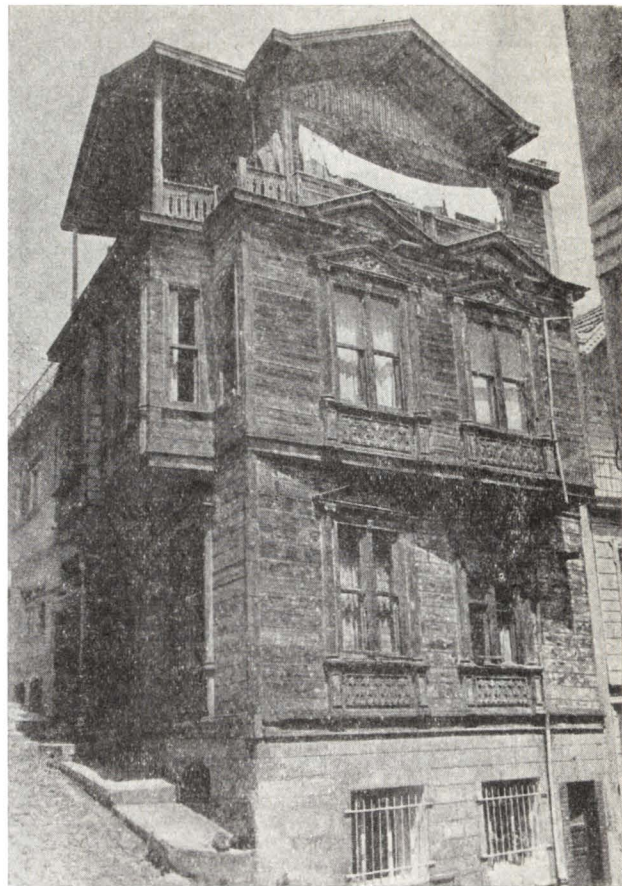


Fig. 7. — Casă prezentînd aceeași concepție postbizantină a mișcării fașadei cu bow-window-ul ieșit triunghiular, aceleași patru nivele cu logia la ultimul nivel tratată cu un acoperiș triunghiular.

Triunghiul domină toată arhitectura, fiind chiar dublat la nivelul 3. Parapetul logiei și pignonul triunghiular sînt din scindură traforată. Ferestrele, încadrate cu colonete subțiri canelate și terminate cu capitele ionice, ar părea să indice influențe neoclasiche aduse de meșteri străini; cum însă Turcia nefiind creștină n-a putut fi deschisă ușor arhitecților și meșterilor străini, trebuie să ne gîndim la o tradiție locală clasică, pierdută la construcția în piatră, dar păstrată la construcția de lemn care a putut continua fără întreruperi tradiția bizantină. Pe de altă parte, știm că Pera era locuită de străini și pe loturile ei înguste s-au ridicat în secolul al XIX-lea case de stil neoclasic cu o mare variație de decorație care ar fi putut inspira și decorația caselor de lemn din Istanbul și de pe malurile Bosforului. Oricum însă, Bizanțul, plin încă de monumente clasice în primele secole, putea să sufere exact aceeași influență pe care o bănuim întîmplată la clădirile de lemn din secolul al XIX-lea.

Arhitectura de lemn, printr-o inexplicabilă neînțelegere, a fost considerată întotdeauna ca mai puțin capabilă de monumentalitate, de expresie, de suport al mesajului național, de perfecțiune plastică maximă și de precizie stilistică decît arhitectura de piatră și cărămidă, decît arhitectura religioasă și militară. Prin plasticitatea materialului, printr-o mai îndelungată rafinare stilistică, printr-o incomparabilă întindere a clădirilor în toate timpurile și în toate climatele, arhitectura de lemn a căpătat în realitate, într-un anumit fel, o supremație plastică asupra arhitecturii de piatră sau cărămidă.

O educație estetică unilaterală, inițiată de Renașterea italiană și continuată pînă astăzi, face ca să nu mai fie vizibilă multitudinea mijloacelor plastice ale arhitecturii de lemn, posibilitățile sale nelimitate de expresie, căldura acestui material viu, discursul său clar, fără emfază, niciodată grandilocvent.

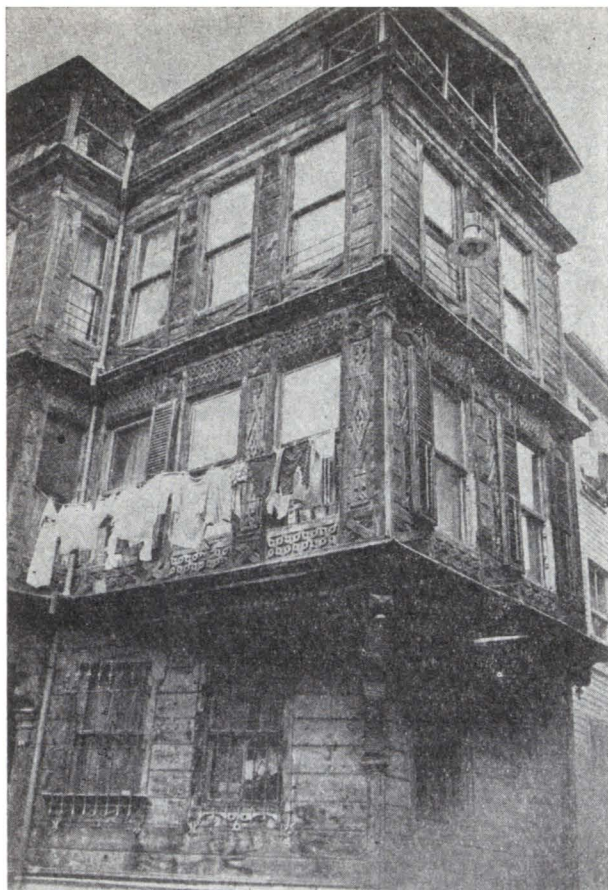


Fig. 8. — Casă construită de asemenea pe lot îngust, cu două ferestre în fațadă.

Este de tipul casei istanbuliene cu un nivel foarte decorat, intercalat între parter și etajul 2. Crucea romană este folosită ca decor la parapete, romburi și dreptunghiuri la pilaștri, dinți la grinzi și flori stilizate la parapet. Realizat în scindură traforată suprapusă peste scindura fațadei, decorul acesta discret devine organic, e atât de bine integrat clădirii că devine necesar, ca orice parte structurală. Cu bow-window-ul ieșit triunghiular față de parter, casa respectă în totul concepția postbizantină a volumului și tradiția mulurii clasice meșteșugărești. Logia la ultimul nivel amintește reprezentarea clădirilor de pe frescele din bisericile bizantine.



Fig. 9. — Casă istanbuliană de tipul « Dreifensterhaus », foarte bogat decorată.

Nivelele 2 și 3 au, în afară, un bow-window egal cu o treime din fațadă, iar nivelul 4 e tratat în logie deschisă. Prezența voleurilor mobile la ferestre, uzitate la sfârșitul secolului trecut, arată data construcției. Amestecul între modernitatea clasică a cornișelor și pilaștrii dubli, subțiri, obișnuiți arhitecturii tradiționale, indică drumul parcurs de arhitectura postbizantină din Istanbul. Decorația fină de scindură traforată este mai curind de un gust orientalizant. Realizarea este profund originală și armonioasă, elocventă pentru civilizația tuturor popoarelor care s-au perindat pe aceste țărmuri.

Prejudecata aceasta avea să frâneze creația arhitecturală timp de câteva secole. Superioritatea arhitecturii de piatră asupra arhitecturii de lemn poate privi materialul dar nu plastica ansamblului, soliditatea și durată clădirii dar nu frumusețea proporțiilor și armoniilor ei. Nu judecăm o structură după materialul în care e realizată, o pictură după tehnica și culoarea întrebuițată, totuși arhitectura s-a judecat după valoarea materialului. Începînd cu Renașterea italiană, care influențează întreaga Europă, arhitectura de piatră înlătură frumusețea și strălucirea arhitecturii de lemn, care își oprește, în Nord, evoluția la perioada gotică, urmînd să trăiască doar sub forma arhitecturii romantice a castelelor din Germania și Elveția, și mai ales în arhitectura țărănească.

Aprecierea și dragostea pe care bizantinii au dat-o arhitecturii de cărămidă și de piatră nu eclipsa niciodată înțelegerea arhitecturii de lemn. Revenirea la idealul grecesc al monumentalului realizat la scară umană, după ultima clădire uriașă, Sf. Sofia, a menținut în arhitectura bizantină și postbizantină echilibrul exact în judecata plastică. Arhitectura modernă a întîrziat cu cel puțin un secol din cauză că arhitectura de lemn ieșise din atenția arhitecților și a întregii societăți; arhitectura orașelor a luat altă înfățișare, ajungînd la adevărate deșerturi de piatră, din cauză că arhitectura de lemn a fost expulzată. Reluarea arhitecturii

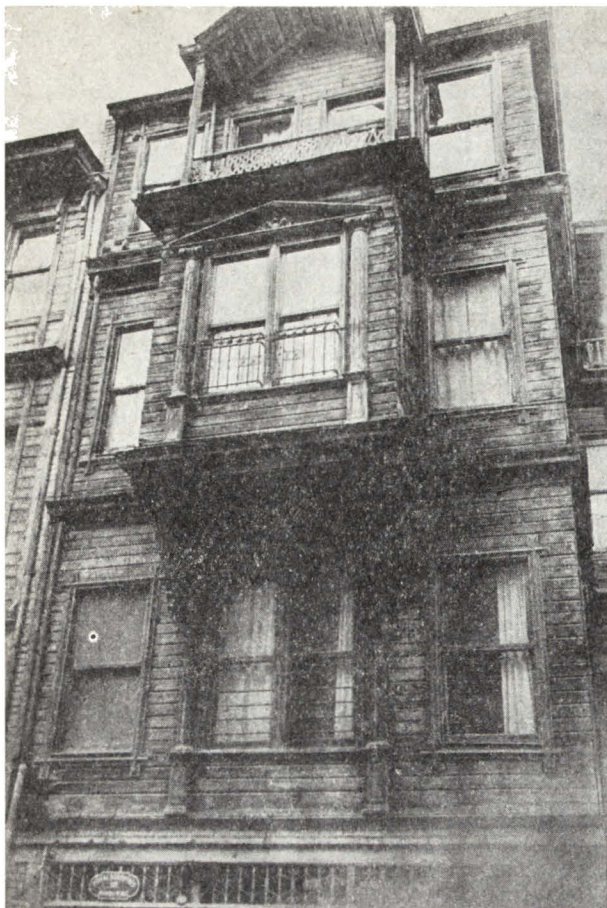


Fig. 10. — « Dreifensterhaus » cu patru nivele de tip clasic istanbulian.

Foișor închis pe nivelul 3, deschis pe nivelul 4, sobru ca decoratie, doar cu fereastra foișorului încadrată de două colonete cu capitele ionice și un fronton cu muluri reduse. Ferestre de tip ghilotină, cornișă clasică la delimitarea etajelor, aceleași colonete și fronton la fereastra etajului I sub foișorul ieșit.

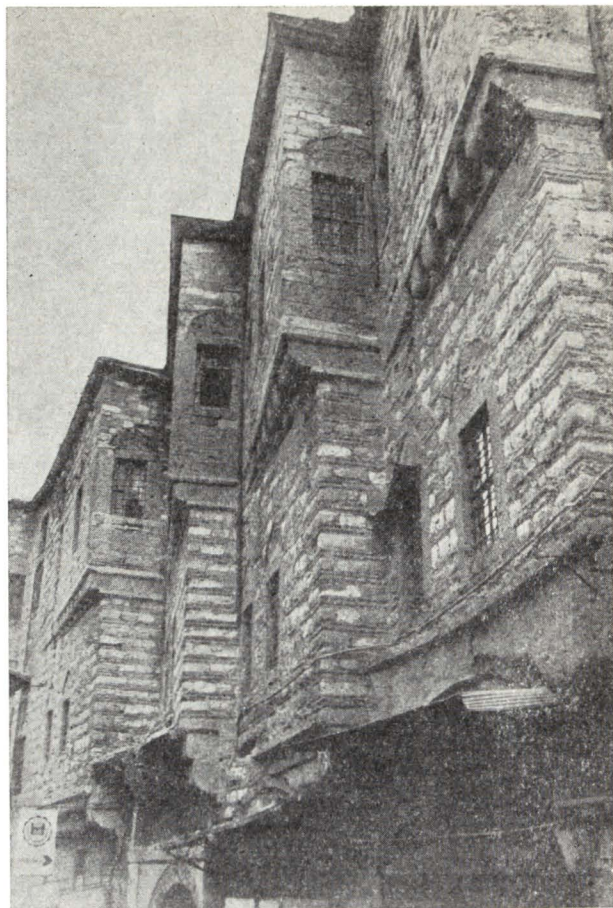


Fig. 11. — Casă reprezentînd o parte a Yeni-Hanului din apropierea bazarului Kapalı Cemaşir, construit probabil în secolele XV—XVI.

Același sistem de construcție a fațadei cu bow-window-uri triunghiulare pe console puternice de piatră (modalitate neîntîlnită nicăieri în afară de Mistra), fără altă motivare decît plastica fațadei. Urmele unui astfel de bow-window triunghiular se pot vedea în fațada laterală a palatului Paleologilor (Tekfur Serai). E o construcție nerațională în piatră, dar foarte avantajoasă în lemn, modelul vechilor case de lemn bizantine fiind acela care a influențat construcțiile în piatră.

antice în Renaștere, cu prelungirile ei baroc și neoclasic, constituind de fapt o oprire a evoluției naturale a goticului, căruia trebuia să-i urmeze altceva decît un *revival*, a avut consecințe incalculabile pentru arhitectură.

La dizgrația arhitecturii de lemn a contribuit evident și faptul că, lemnul fiind un material ușor inflamabil, se puteau pierde valori imense și puteau să ardă orașe întregi. Acesta nu era însă un criteriu de judecată plastică.

Îndrăznind să punem alături și să comparăm opere de arhitectură în lemn cu cele de arhitectură în piatră, avem conștiința că restituim atenției omului modern valori pe care estetica timpurilor moderne le-a înlăturat, valori pe care istoria artelor le-a neglijat, subtilități și rafinamente arhitecturale pe care deseori arhitectura în piatră nu putea să le realizeze.

Pledoaria pentru arhitectura în lemn din Istanbul este aceeași ca și pentru arhitectura gotică, ca și pentru aceea mai veche încă, arhitectura de lemn universală.

Arhitectura în lemn a dat valori urbanistice cu mult superioare celei în cărămidă și piatră, pentru că a fost mult mai ușor să se realizeze armonii stradale, raporturi armonice de la construcție la construcție, raporturi coloristice superioare celor de tencuială, o ținută artistică mai fermă decît cea a arhitecturii de zid.

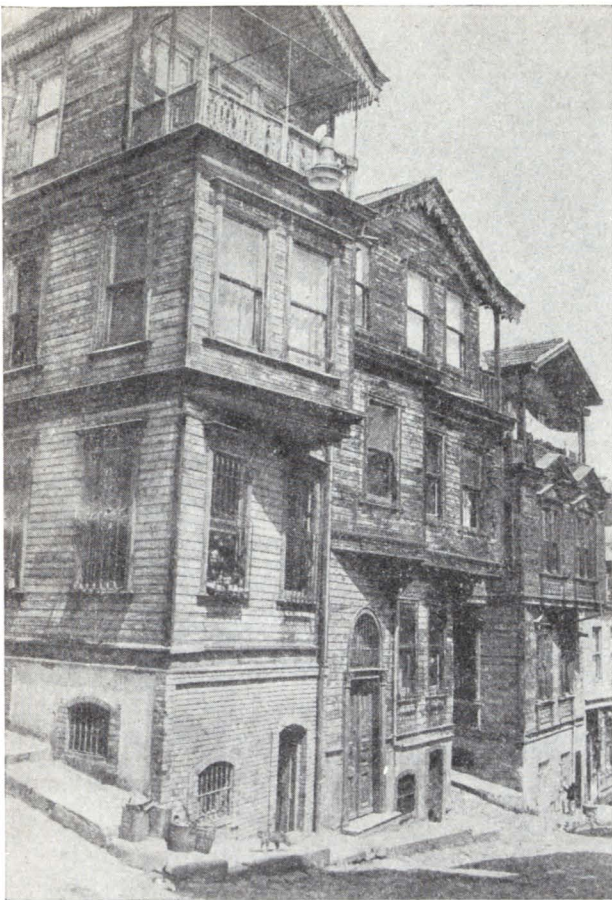


Fig. 12. — Trei case tipice din Istanbul, cu 2 și 3 ferestre, bow-window-uri triunghiulare și logii la ultimul nivel.

Primul nivel este din cărămidă tencuită sau aparentă. O puternică influență clasică se poate vedea în decorația celui de-al treilea imobil.

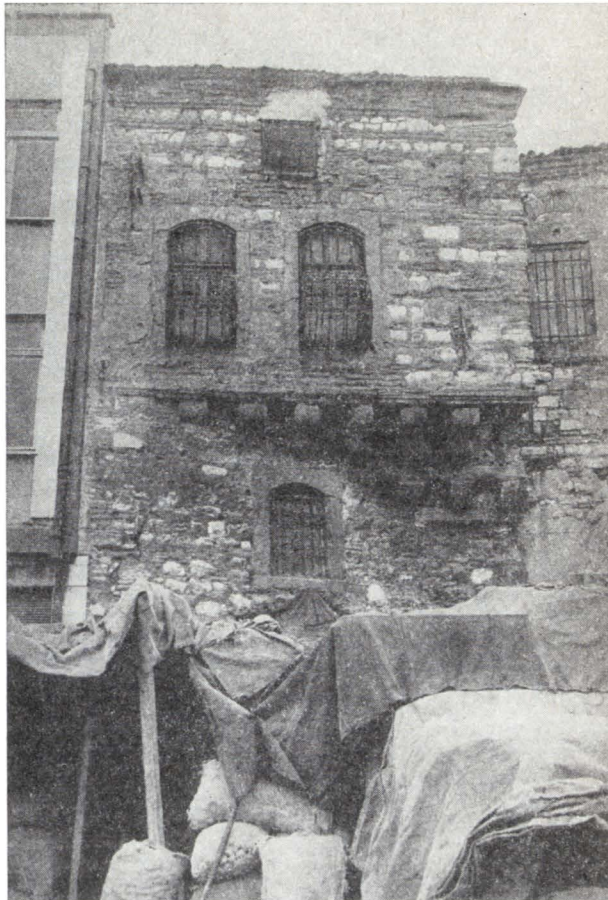


Fig. 13. — Casă de piatră în Cornul de Aur, cu bow-window triunghiular.

Este un exemplu clasic de arhitectură bizantină transmisă imperiului otoman, ca și Yeni-Han. Elementul plastic care dă valoare construcției îl constituie consolele puternice care susțin bow-window-ul.

Faptul că astăzi arhitectura modernă a părăsit total tehnica și plastica arhitecturii de piatră, concepția spațială și atracția spre calitățile gravitaționale ale acesteia, arată un paralelism între rafinamentul arhitecturii de lemn și cel al arhitecturii moderne.

Viziuni plastice diferite, datorate tendinței spre etern generată de o anumită filozofie sau preferinței pentru materialul viu cu viață limitată cum e lemnul, au dus în mod inevitabil la expresii arhitecturale diferite, chiar când aceleași elemente de decorație erau utilizate și într-o arhitectură și în alta. Astfel, ancadramele ferestrelor, frontoanele mici triunghiulare sau pe arc de cerc ale barocului roman, pilaștrii canelați au fost cu siguranță întrebuințați concomitent în arhitectura de lemn și cea de piatră, fără să se poată afirma cu precizie unde au fost prima oară utilizați.

Ce semnificație poate să aibă faptul că nici un tratat de arhitectură nu pomenește despre arhitectura de lemn? Vitruvius, Alberti, Palladio, Serlio nu sînt preocupați decît de arhitectura de piatră și cărămidă. S-ar zice că arhitectura de lemn nu era construită de artiști, nu era considerată artă, s-ar putea crede că în afară de temple și palate, circuri și bazilici, teatre și terme, lumea trăia în barăci și bordeie. Dar știm că la Roma erau case de lemn cu șase etaje, că orașele ardeau ușor, că templul lui Solomon avea coloanele din lemn de cedru, că în Constantinopol majoritatea caselor erau de lemn, cu cîte 3 și 4 etaje. Și nimeni nu poate afirma că Ur, Babilon, Ninive, Teba, Atena, orașele romane și grecești nu erau construite în majoritate din lemn, peste parterul de cărămidă.

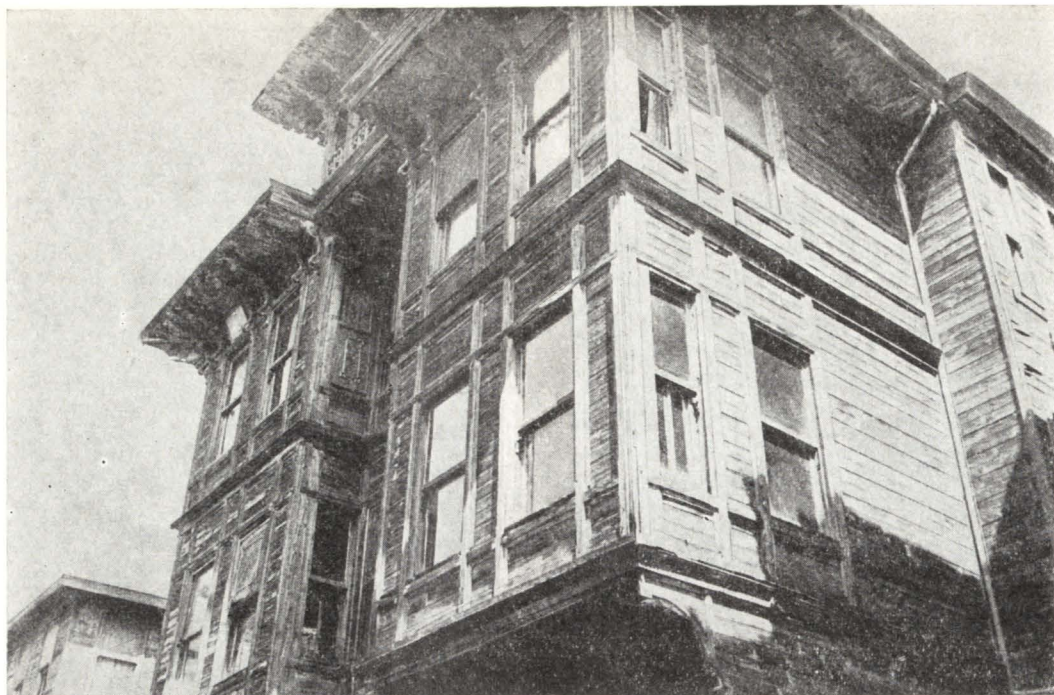


Fig. 14. — Casă de stil tradițional cu patru nivele, fără influențe străine, cu cadratura structurii făcută evidentă, ca la construcțiile gotice.

Paralelismul între arhitectura de lemn postbizantină și cea de piatră și cărămidă e evident; aceleași etaje ieșite triunghiular în consolă, aceeași pasiune pentru lumină multă prin ferestre mari ca în bisericile bizantine, aceeași înțelegere a volumului.

Arhitectură pur istanbuliană, fără influențe străine, străbate secolele fără să sufere eclipse de modă; mereu actuală, e o adevărată valoare universală; reluată în orice material, în orice viziune decorativă, rămâne la fel de valoroasă plastic.

Pentru că se construia mai ușor și mai repede în lemn, mai ieftin și mai înalt, arhitectura în lemn trebuie să fi fost mai dezvoltată în antichitate și evul mediu decât credem.

Pe arii întregi de pe continent s-a construit de milenii mai mult în lemn, pînă în secolul al XIX-lea; arhitectura de lemn a putut să ajungă astfel la subtilități plastice.

Pînă în secolele XI–XII construcțiile în lemn dominau chiar și la edificiile religioase, deși nu știm cum arătau.

În ceea ce vedem astăzi în Istanbul ca arhitectură veche de lemn sau de piatră subsistă trăsăturile esențiale ale arhitecturii bizantine civile din secolele X–XII. Pline de temperament și vitalitate, ele exprimă culmi de plastică arhitecturală ale unei arte întinse pe un mileniu și jumătate.

Arhitectura civilă nu putea să rămînă în inacțiune nici chiar în secolele revărsării barbarilor asupra Occidentului sau Orientului. Circumstanțele nu puteau fi mai favorabile arhitecturii religioase decât celei civile.

Rutina în arhitectura civilă nu e anchilozare, ci dimpotrivă rafinare; rutina suplinește lipsa de exaltare morală și de energie intelectuală, suplinește condițiile necesare artiștilor.

Nu trebuie să credem că construcțiile mai simple, mai sărace sînt cele mai vechi. Programul arhitecturii civile pleacă de la un minimum abitabil la locuința dezvoltată pînă la palat, dar marea majoritate o formează apartamentul cu 2 și 3 camere, în antichitate ca și acum.

Secole de-a rîndul monumentele antichității au constituit modele pentru arhitectura civilă și religioasă, abia în ultimele trei secole ele încep să dispară și noi, neavîndu-le în ochi, prindem mai greu relațiile arhitecturale cu arhitectura recentă. Construcțiile de lemn ale antichității rămîneau și ele în ochii locuitorilor multe secole, pentru că se refăceau periodic după aceleași modele, cu aceeași structură, cu aceeași modenatură, cu aceeași înțelegere spațială și volumetrică. Arhitectura de lemn de azi nu a inovat față de cea veche, diferențele



Fig. 15. — Casă reprezentînd o grupare de două loturi inegale.

Influențele neoclasice se fac simțite într-adevăr în pilaștrii care urmează ferestrele și colțurile nivelului al treilea ; dar, dată fiind persistența tradiției clasice bizantine, am putea pune și aici ipoteza unei continuități.

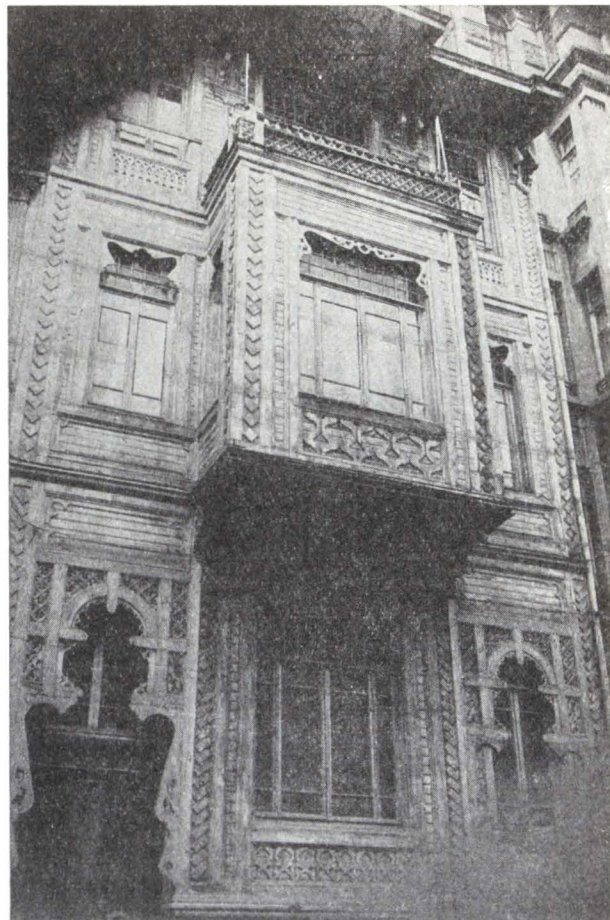


Fig. 16. — Casă clasică istanbuliană cu toate căutățile ei decorative turcești realizate armonios și ingenios.

de tratare sînt infime și putem spune că avem în față tipuri străvechi de arhitectură în lemn, putem spune că cunoaștem arhitectura orașelor vechi mai bine decît dacă le-am fi avut fotografiate și relevate de arhitecți.

În evul mediu, meșterul dulgher era tot atît de important ca cel pietrar, dacă nu mai mult. Șabloanele, bolțile, șarpantele, plafoanele lucrate sînt tot atîtea opere de artă ca și zidăria de piatră. Pînă la sfîrșitul Renașterii, încă din antichitatea asiobabiloniană, podoaba în lemn a construcției, fie că era la plafon, la pereți sau pardoseli, a cunoscut toată strălucirea plastică posibilă. Nu există element de decorație în piatră care să nu fi fost făcut mai întîi în lemn, statuie care să nu fi fost făcută în lemn la fel de expresivă ca cea de piatră sau mai intens expresivă.

Orientul creștin și Bizanțul, introducînd ornamentele geometrice, cercuri, pătrate, stele, lozange, forme vegetale foarte stilizate, palme, palmete, acante spinoase, arabescuri, trese, torsade și antrelacuri, le-au utilizat și în arhitectura civilă și în cea religioasă.

Lipsa tipurilor de inspirație barbară la Istanbul, dar, în același timp, apariția inflexiunilor la arcaturi, care pot fi tot atît de bine bizantine ca și turcești, dau un caracter deosebit acestei arhitecturi.

În Istanbul, aprecierile și dragostea pentru realizările în piatră, cărămidă și lemn sînt absolut egale. Dacă pentru palate, hanuri și biserici s-a întrebuițat piatra și cărămida, locuința particulară a utilizat în exclusivitate lemnul netencuit în exterior.

Ceea ce este într-adevăr sesizant este gradul de rafinament extrem la care arhitectura capitalei imperiale ajunge față de orice altă arhitectură provincială.

Moștenind o arhitectură de două ori imperială, romană și bizantină, arhitectura de lemn turcească din Istanbul se menține în aceeași superioritate plastică față de toate țările balcanice. Ritmuri mai vii, armonii numerice și geometrice mai numeroase, raporturi precis încadrate în rețele armonice cât mai variate, ca și dezvoltarea în înălțime, tendința netă către verticalitate sînt caractere care marchează apogeul acestei arhitecturi.

Ceea ce deosebește arhitectura Istanbulului de arhitectura provincială a imperiului este îmbrăcămîntea totală a fațadelor în lemn, față de fațadele tencuite ale celorlalte orașe din țările balcanice. Lumina nu mai detașează astfel atît de hotărît bow-windowurile, ca în fațadele albe de tencuială pe lemn, nu mai accentuează orizontalitatea bandourilor de dedesubtul ferestrelor și nu mai creează contradicții cu ritmul strîns al ferestrelor. Culoarea brun-roșcată a caselor cu fațada acoperită cu fișii de scînduri care introduc desene și intenții plastice explicite are avantajul să nu bruscheze limbajul plastic al desenului și al raporturilor dintre plin și gol, armonizînd ceea ce putea să distoneze, lumina și umbra, cînd raporturile dintre ele sînt întîmplătoare.

Este o corespondență clară între arhitectura de piatră bizantină și cea de lemn, anterioară celei de piatră, fără îndoială.

De obicei nu se judecă cu obiectivitate realizările arhitecturii de lemn față de cele de piatră, densitatea materialului, duritatea lui fiind factorul care împiedică judecata lucidă. Dacă n-ar fi decît să amintim greutatea cu care arhitectura modernă, arhitectura aeriană de reflex, detașată de sol, fără să recurgă la prestigiul pietrei, a putut să-și capete drept de cetate, ne dăm seama cît este de greu să revenim asupra calificării piatră-lemn. Astăzi criteriile de valorizare ale arhitecturii sînt schimbate: frumosul întruchipat în arhitectura de piatră ca rezultat a forței gravitaționale mai fusese o dată pulverizat în arhitectura gotică.

Față de arhitectura de lemn gotică, arhitectură încărcată de forță, de exces de soliditate, de exces de decor, arhitectura de lemn din Istanbul are avantajul unei rafinări în simplitate, al unei armonii și perfecțiuni de proporții, neavînd nevoie de decor pentru a se face înțeles discursul ei, de calitățile materiei pentru a modela spiritul, de supraadăogiri pentru a emoționa.

Față de arhitectura civilă gotică tîrzie, cu două pînă la cinci nivele ieșite unele peste altele pe toată fațada, fără accidente, cu vîrf triunghiular obligatoriu, cu filele de geam orizontal accentuate, cu diagonalele multiplicat la maximum, arhitectura de lemn din Istanbul e arhitectura unei populații extrem de rafinate, cea civilă gotică a unor oameni cu evoluție culturală recentă.

Efectul de orizontalizare a arhitecturii civile gotice prin accentuarea registrelor orizontale e într-un fel anulat de suprafața triunghiulară a fațadei, de vîrf ascuțit către care tinde toată fațada.

După ce ai contemplat arhitectura de lemn din Istanbul începi să privești arhitectura de piatră cu alți ochi; siguranță, dar și răceală, opacitate, masivitate, sentiment al duratei sînt atributele casei de zid și de piatră.

Față de arhitectura de lemn a țărilor nordice, arhitectura de lemn din Istanbul, acoperind structura de rezistență cu scînduri, capătă o suplețe în expresie pe care arhitectura nordică, cu scheletul aparent și umplutura de zidărie tencuită, nu o poate avea.

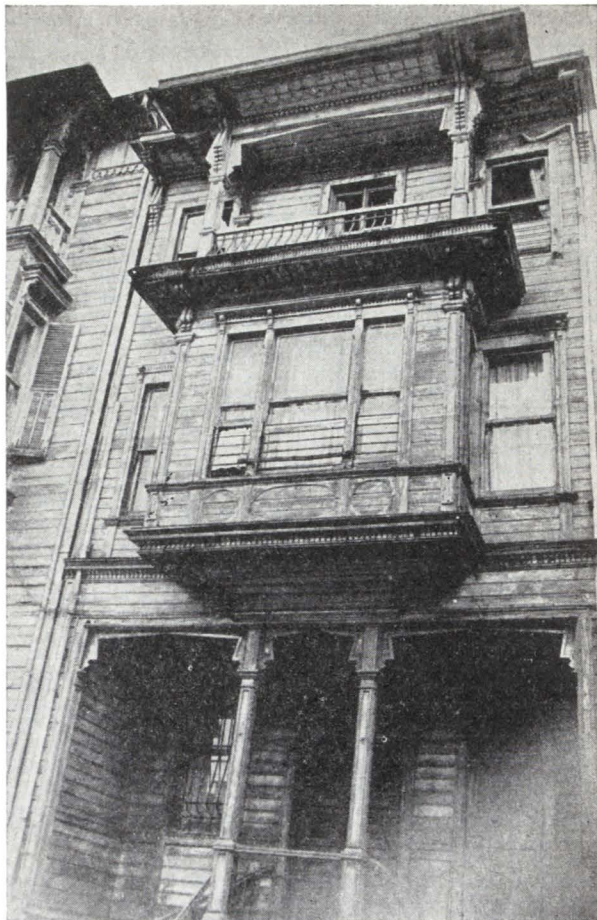
Casele nordice cu pignon (Gibelhäuser) sînt construite cu fațade în rețea rigidă și continuă, orizontalele balustradelor sînt marcate, dar golul domină. Mulțimea montanților organizează fațada în vertical. Decorul baroc îmbracă montanții și pignonul. Reflexul domină fațada, care este de fapt un *pan de verre*.

Liniatura verticală și orizontală e mai puternic marcată în nord, mai vizibilă decît în orice altă arhitectură; ea face limbajul simplu dar expresiv, monoton dar puternic. Raporturile între plin și gol nu se mai citesc decît în registrele orizontale, golul fiind dominant.

Vibrația ușoară a montanților decorați cu cariatide subțiri accentuează liniatura verticală. Balustradele reduse la limită, nedecorate, fac o umplutură de scînduri.

Fig. 17. — Casă clasică istanbuliană.

Realizată cu o mare libertate de compoziție în valorificarea volumelor, ea arată libertatea de stil a constructorilor bizantini și postbizantini, limitele în care se pot mișca în canoane, decorația originală și posibilitățile de trecere în major cu o dexteritate uimitoare a elementelor decorative.



Asistăm deci, în Nord, la perfectarea în secolul al XVI-lea a adevăratei arhitecturi în *pan de verre*, care va deveni în secolul al XX-lea expresie universală arhitecturală, aproape singura expresie posibilă azi cu tot organicismul în continuă ascensiune.

În arhitectura nordică, rețelele armonice sînt simple, raporturile numerice stabile limitate la una-două valori. Ca nici o altă arhitectură, arhitectura de lemn nordică suportă fără nici o inflexiune limbajul Renașterii, al barocului și neoclasicului, rămînînd aceeași sub toate înfloriturile stilistice, fiind mai mult decît un stil, construcția însăși, construcție care-și creează propriul ei limbaj plastic, atîngînd simplitatea perfecției.

Arhitectura de lemn nordică își arată structura în toate articulațiile ei, face din articulații limbajul plastic. Arhitectura de lemn din Istanbul își acoperă structura, limbajul ei plastic fiind joc de volume și liniaturi ale îmbrăcămintei, deci alfabet peste structură. Fără să sufere de rigiditatea arhitecturii de lemn nordice, arhitectura postbizantină depășește geometrismul atotstăpînitor în arhitectura nordică și intră în domeniul arhitecturii care se realizează în plină abstracție, dincolo de material și structură, în care poezia geometriei împlinită de poetica sentimentului devine subtilă, capătă grație și sens chiar fără ajutorul decorației structurale sau desenate.

Din secolul al XV-lea pînă la sfîrșitul secolului al XVIII-lea nu se poate susține că nu s-a mai clădit în imperiul otoman, dimpotrivă, în afară de moschei, turbe-uri și medrese, arhitectura civilă nu se putea întrerupe datorită multiplelor incendii și cutremure care cereau reconstrucții, cum și creșterii populației. Războaiele fiind purtate dincolo de granițele imperiului, o pace relativă favoriza construcția civilă și, astfel, continuitatea ei a făcut posibilă păstrarea vechilor caractere ale arhitecturii civile bizantine și ale arhitecturii postbizantine. Ferită de orice influx străin, arhitectura civilă din Istanbul s-a păstrat autentică chiar și după apariția barocului în Balcani.

În Balcani, ca și în Istanbul, barocul intervine în arhitectura civilă modificînd înțelegerea volumetrică și decorația într-o măsură incomparabil mai mică decît în celelalte țări europene. Nu se poate spune că barocul e unanim acceptat, că în secolele XVIII și XIX toate casele se construiesc în stil baroc. Dimpotrivă, tradiția e încă puternică și majoritatea construcțiilor civile continuă să fie în spiritul arhitecturii tradiționale.

În arhitectura de lemn din Istanbul barocul nu se vădește printr-o frămîntare a volumului mai accentuată decît cea tradițională, și ea destul de accentuată, ci mai ales printr-o decorație și o mulură barochizantă. Persistența tradiției nealterate în perioadele cele mai fecunde ale barocului și neoclasicismului în Balcani, ca și în țările române, e un aspect deosebit al arhitecturii în sud-estul Europei. Pe cînd în celelalte țări europene tradiția e înăbușită, în orașe cel puțin, de noul val stilistic, în sud-estul Europei arhitectura tradițională continuă cu aceeași vigoare, pînă la stingerea ei definitivă de către construcția și economia modernă.

Astăzi, nu se mai construiesc case de lemn nici în Istanbul și nici în vreunul din orașele sud-est europene.

Sînt orașe și țări care au realizat construcții bune fără a pretinde că au creat o operă de arhitectură. Istanbulul realizează însă o masă arhitecturală care impresionează într-un mod cu totul deosebit, marcînd privitorul pe toată viața.

Arhitectura sud-est europeană a fost o arhitectură preponderent de lemn. Pădurile imense care au acoperit acest întreg teritoriu furnizau materialul ideal pentru construcții. Lucrînd și gîndind într-un anume material, locuitorii acestei arii au dezvoltat o înțelegere a plasticii arhitecturale deosebită de cea a pietrei și, după milenii de rafinare, arhitectura de lemn sud-est europeană a ajuns la crearea unei adevărate capodopere, diferită total ca valoare plastică și înțelegere de cea gotică de lemn, de cea rusească, poloneză, germană, italiană sau elvețiană.

Se cunoaște foarte bine arhitectura de lemn din Bulgaria, Grecia, Serbia, Anatolia, Albania, dar a fost mai puțin studiată arhitectura de lemn din Istanbul.

În toate țările au înflorit două arhitecturi contradictorii prin definiție, arhitectura de lemn și arhitectura de piatră; contradictorii în sistem constructiv și în sistem plastic, deși corespondențe de forme, volume, ritmuri și chiar detalii decorative pot fi găsite de la una la alta. Impresiile care se degajă din arhitectura de piatră au toată greutatea, toată soliditatea acestora; lumina este utilizată ca materie densă; culoare, ritm, volum au aerul veșniciei.

Arhitectura de lemn, tot atît de stabilă ca și cea de piatră, dar fără să pretindă la nemurire, are aerul devenirii însăși, ea trăind, devenind mereu alta în lumina care se rotește în cursul zilei. Cele două arhitecturi au izvorît din aceeași înțelegere arhitecturală, dar, plastic, s-au diferențiat în timp. Unitatea orașului s-a păstrat în gotic, s-a rupt de Renaștere și baroc și dispare azi, în orașul modern unitar și monoton, înecat în anonimat.

Cele două arhitecturi, de lemn și piatră, sînt biruite de arhitectura modernă, care derivă din arhitectura de lemn, cu toate că în locul registrelor de umbră realizează registre de reflex. Arhitectura compactă de zidărie, ca și arhitectura pe cadre de lemn, sînt înlocuite de arhitectura modernă pe cadre de fier sau beton.

Arhitectura de lemn tencuit a restului Balcanilor nu poate pretinde să ajungă la valorile plastice ale arhitecturii integrale de lemn fără tencuială a Istanbulului. Impresia de îngustare, de sărăcire a cîmpului expresiv a fațadei este reală. Arhitectura balcanică se salvează prin jocul de volume, prin ritm, prin raportare între ele, prin consolele mari și curbe. Albul tencuielii, penumbra bow-windowului și a streșinii, ritmul des al ferestrelor sînt singurele elemente cu care ea trebuie să se exprime. Lipsită de modenatură, de alfabetul liniaurii verticale și orizontale, arhitectura balcanică nu va ajunge niciodată la puterea expresivă, la poezia arhitecturii din Istanbul.

Culoarea utilizată din plin este elementul plastic la care se va recurge des în Balcani ca să se asigure armonii urbane. Din Bizanț s-au păstrat bow-windowurile în dinți de fierăstrău ca element de vivificare a fațadei, etajul în consolă, streășina mică, colțul de lemn vizibil.

Tîrziu își face apariția stucatura, care ajunge la virtuozități asemănătoare decorației sculpturale în piatră din Istanbul.

Dar arhitectura de lemn din Istanbul rămîne totuși o arhitectură unică.

CONTRIBUTIONS TO THE KNOWLEDGE OF THE CIVIL ARCHITECTURE OF ISTANBUL

SUMMARY

Istanbul has still numerous examples of civil architecture which could certify to a direct stylistic filiation from the wood architecture of the 19th century, as well as from the stone constructions of the 16th and 18th centuries, some of them incorporating 15th-century remains. The character of this wood architecture, different from everything built in the Islamic world, in the Balkans and Anatolia, having no tie with the 15th-century Occidental wood architecture, and showing an unquestionable originality, justifies the hypothesis of the transmission of an almost unaltered wood architecture of the ancient Byzantium.

Istanbul, a walled city since the first centuries of its existence, preserved the usual allotment of this kind of towns, 5—6 m façade on 12 m depth (Dreifensterhäuser). The decorationless type (fig. 1) can be presumed to be the initial one, without any foreign influence. The presence of the triangular bow-windows, typical of the stone and wood architecture of Istanbul, which are not to be found in the Occident or in the Arabic World, entitled the premise of the development of a characteristic architecture in Istanbul, with softened reflexes in the Balkans and Anatolia. The complete covering up of the façade with boards arranged horizontally does not appear anywhere else in the Mediterranean area nor in the Northern-European architecture. As we can not suppose that a stone or a brick architecture was replaced by a wooden one — the “normal evolution” of the architecture being to pass from wood to stone and bricks — we can reach the conclusion that the lots of Istanbul were at first built in wood. Frames and frontons above the windows could be easily copied in wood, even since the first centuries of its existence, had they not existed before in stone. The Renaissance had no echo in Istanbul; it is only the baroque which strongly penetrates and influences the entire official architecture of Istanbul. In the wood architecture of Istanbul we can find not baroque, but classical elements, which can be only the reminiscences of the antique classicism, transmitted by tradition from the Byzantines to the Turks.

The wood houses in Istanbul, when looked at carefully, have the aspect of the architecture represented in the Byzantine frescoes, with small loggias (belle vue) raised above narrow buildings. So we have all the premises to be able to state that the present-day wood architecture of Istanbul is the same, or almost the same, as the one of the ancient Byzantium.

CONDIȚII SOCIALE ȘI ISTORICE REFLECTATE ÎN ARHITECTURA URBANĂ

LOCUINȚE ALE ȚĂRANILOR ȘI ȚÎRGOVEȚILOR DIN BUCUREȘTII SECOLELOR XVIII—XIX

de PAUL PETRESCU

In foarte multe din scrierile despre București, dacă nu în toate, se simte un fel de înverșunare în sublinierea « ruralismului » acestui — cu excepția Constantinopolului — cel mai mare oraș din sud-estul Europei. Străini și români, călători și localnici, se străduiesc, fără să fie nevoie, să arate că Bucureștii au fost un sat, că au păstrat acest caracter pînă foarte tîrziu — dacă e posibil chiar pînă deunăzi —, aducînd fel și fel de dovezi. O a doua temă predilectă este aceea a « contrastelor », subliniindu-se neconținut deosebiriile dintre palate și bordeie. Atît originea rurală a centrelor urbane mai din toată lumea, cît și faza de tranziție a contrastelor identificabilă în evoluția tuturor marilor orașe, sînt lucruri firești ce nu pot fi transformate în caracteristici de bază ale unui singur oraș, în speță ale Bucureștilor. Unul dintre autorii care au scris despre capitala românească a simțit totuși că nu este vorba de niște particularități bucureștene, aducînd în sprijin mărturia unor francezi despre orașul prin excelență al secolului al XIX-lea, modelul slăvit al atîtor urbe, care era și este Parisul. Scrie autorul nostru: « De la aceștia din urmă știm bunăoară că, acum o sută de ani (cartea este scrisă în 1944 — P.P.), strălucita capitală a Franței, cu toate edificiile cu caracter istoric ce o împodobesc și acum, privită însă doar din punctul de vedere edilitar, era mai prejos decît acele « bourgades » de care se mai găsesc și azi prin unele din provinciile ei. Un scriitor francez de seamă ne povestește că mult admiratul « rond-point des Champs Elysées » nu era decît « un spațiu circular, îmbrăcat cu iarbă și înconjurat de pomi, semănînd aidoma cu răspîntiile pădurilor vecine »; că drumul cel mare de la Neuilly — minunata « Avenue » de astăzi — era podit cu caldarîm, ca și mahalalele Bucureștilor de-atunci, și că vastul triunghi din josul lui era pe de-a-ntregul acoperit cu grădini de zarzavaturi. Ba, autorul nu se sfiește să ofteze cu adîncă sinceritate: « Unde sînt ierburile acelea nestăvilite ce se așterneau pe marginea ulițelor și crăcile uriașe ce se bolteau deasupra trecătorilor? . . . Atunci era liniștea, mireasma și tihna cîmpului, la doi pași de „la rue du Bac“ »¹. Trecînd peste paseismul scriitorului francez, rămîne mărturia despre o structură urbană laxă, asemănătoare cu cea a Bucureștilor, și asta la mijlocul secolului al XIX-lea. Nici Parisul și nici Bucureștii, păstrînd firește cu grijă toate proporțiile și mai ales toate nuanțele, nu încetau de a fi la acea epocă orașe în toată puterea cuvîntului. Părăsind terenul comparațiilor, vom aminti că farmecul Bucureștilor a fost recunoscut și sesizat cu acuitate de toți călătorii și că nu au lipsit în secolul trecut nici entuziasme față de care noi sîntem, fără îndoială, ceva mai depărtați, dar pe care alcătuirea orașului le îndreptățea din multe puncte de vedere. Iată ce simțea pe la 1830 Timoteiu Cipariu, venit de peste munți: « Bucureștii, pentru un om care n-au ieșit din Ardeal, este un oraș colosal. Atîta pociu să zic, că de are Parisul, Londra, Viena, prospecturi frumoase din afară, nu știu, că nu le-am văzut decît pre hîrtie, dară despre București poți să zici, ori vei căuta de la Băneasa, ori sus de la Mitropolie, cum că are o vedere și

¹ G. LENÔTRE, *Vieilles maisons, vieux papiers*, Perrin, Paris, cf. GEORGE COSTESCU, *Bucureștii Vechiului Regat*,

București, 1944, p. VII.

o situație așa frumoasă și romantică, cît ochii mei încă nu s-au putut sătura »². Zece ani mai tîrziu, un străin consemna impresii asemănătoare, fără a putea fi bănuir de sentimentele patriotice care îl animau pe Timoteiu Cipariu și care oricum contribuiseră la formarea părerilor sale despre București: « În fine, în mijlocul acestui tablou de titani, Bucureștiul întinzîndu-se din toate părțile, cît vezi cu ochii, înecat, pierdut într-o savană de grădini . . . Niciodată, cu siguranță că niciodată nu asistasem la un spectacol atît de majestuos ! »³. Dar Bucu-

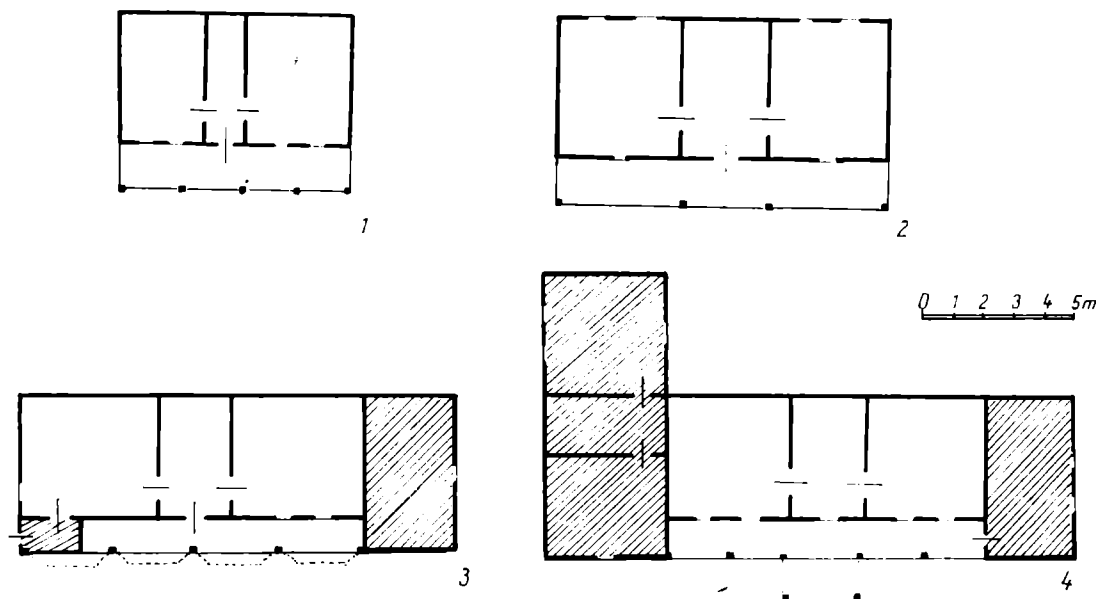


Fig. 1. — Planuri de case țărănești din orașul București: 1, Calea Călărași nr. 273, circa 1850; 2, str. Felix, circa 1850; 3, str. Matei Voievod nr. 105, circa 1840, spațiile hașurate adăugate mai tîrziu; arcade de paiață azi zidite; 4, str. Matei Voievod nr. 38, circa 1840, spațiile hașurate adăugate mai tîrziu (1880), cînd casa a fost transformată într-un mic han (desen Roswith Capesius).

reștii crescuseră aici, la Dunăre, și nu puțini au fost aceia care au remarcat fenomenele de întrepătrundere a Orientului și Occidentului, împrejurare de care trebuie să ținem seama atunci cînd ne ocupăm de arhitectura acestui oraș. Viitorul feldmareșal von Moltke, lucrînd pentru armata turcă prin anii 1830, cu care prilej remarcase și monumentul de la Adam-clissi, nota despre București la 1835: « . . . Asia cu Europa par că se ating în acest oraș »⁴.

Este vorba însă de o Asie civilizată și rafinată, dacă am putea spune chiar « europeanizată » într-un anume sens, adică de Asia așa cum era ea la Constantinopol, oraș european pătruns și el la rîndul lui de efluviile orientalizante permanente în cursul istoriei milenare datorită poziției sale geografice. Și era vorba, în al doilea rînd, de o Asie constantinopolitană, crepusculară politiceste, la capătul a aproape cinci secole de trufașă dominație otomană. De aici întrepătrunderile Orient-Occident, cu evidenta tendință regresivă a Orientului și cu tot atît de evidente impulsuri agresive ale unei occidentalizări ascendente. Prințul rus Demidoff, călătorind la 1837 și trecînd prin București, avea să constate această atmosferă aproape de nedescris decît prin acumularea numeroaselor note ce i se păreau pitorești, așa cum într-o seducătoare pagină le rezumă Paul Cornea: « O primă surpriză și din cele mai agreabile: baia turcească . . . Căci ce poate fi mai agreabil decît baia turcească unde, după alternarea temperaturilor și un masaj energic, urmează voluptatea destinderii printre perne

² T. CIPARIU, *Călătorie în Muntenia la 1836*, în *Prietenii istoriei literare*, 1931, nr. 1, p. 375, cf. PAUL CORNEA, Anton Pann, București, 1964, p. 38.

³ STANISLAS BELLANGER, *Le Keroutza — Voyage en*

Moldo-Valachie, Paris, 1864, vol. II, p. 22, cf. PAUL CORNEA, loc. cit., p. 39.

⁴ N. IORGA, *Istoria Bucureștilor*, București, 1939, p. 250, cf. PAUL CORNEA, loc. cit., p. 37.

moi, cu narghilele de tutun aromat, șerbet și cafele aburind în filigene de argint? O a doua surpriză o constituie spectacolul Podului Mogoșoaiei. În asfințitul calm și majestuos... pe stradă se scurge un șuvoi interminabil de echipaje: landouri de Viena, cabriolete englezești, droști hîrbuite de vreme, calești lăcuite, pe arcuri aurii, ce par ieșite de-a dreptul din prăvăliile unui Binder sau Clochez. Pe capre, șfichiind din bici, vizitii ruși în caftane lungi, turci cu fesuri cărămizii, arnăuți mustăcioși, cu fustanelă albă, sau jochei în livrea, cu bumbi strălucitori și galoane, țepeni de fudulie. În aceste trăsuri, de toate tipurile, care ilustrează parcă un rendez-vous de meridiane și vîrste istorice, peisajul uman cel mai amestecat: bătrîni venerabili cu barbă de patriarhi, anterior strîns pînă-n gît, papuci în picioare, un enorm ișlic pe cap, privind deasupra forfotei orașului cu ochi obosiți și pustii; femei în rochii înflorate, cu malotea îmblănită, cu șaluri și turbane din stofă de Brussa, împodobite cu giuvaericele; tinere dudui cu părul adunat în concii, rochie înflorată cu mînci bufante « à l'imbécile », uneori cu talia sus, după moda deja desuetă a Josephinei de Beauharnais; domnișori fercheși, cu plete, jiletcă largă, cravată stacojie, pantaloni strîmți și pălărie Gibus »⁵.

Dualitatea răsărit-apus era tot așa de marcată și într-un domeniu atît de sensibil în a înregistra tendințele vremii cum este comerțul, după cum ne face cunoscut unul din cei mai buni observatori ai epocii, martor de încredere și de talent în același timp: « Am primit acum de curînd: mătăsării de Veneția, tulpanuri, panglice, rățele și horbote din Lipsca, fesuri albe de Țarigrad, șaluri de Iran. Am mai primit diamanticele de tot felul: rubine, smaragde și mărgăritare de la cei mai vestiți giuvaergii din Stambul »⁶, își recomandă marfa din prăvălie un negustor, iar altul oferă elegantelor vremii sumedenie de mărfuri ale căror numiri sînt de neînțeles azi fără un dicționar: « ... asta este *hataiă* de Veneția *sadea*, *hataiă* florantin, *Camohas* de Veneția cu fir, *camohas sadea*, catifea cu aur și *sadea* de Veneția, *sandal cianfes*, *canavăț*, *tafta*, *atlas vărgat*, și cu flori, *harès pungiuc*, fesuri *tuneslii*, basmale de Triest, de Franța și de Englitera, *tulpan mosc*, *alagea* de Triest, șal de India, *ciceacliu*, șal *boza-fer*, cu flori prin colțuri, *gear* de India, *sanguliè*, briuri *caragialar* cusute, *cutnii*, *alagea*, *citarii* și *gazii* de Brussa, *suvaèle de Halè* »⁷. Mărfurile veneau deci din Orientul apropiat și mai îndepărtat, precum și din toată Europa ce începuse să producă în manufacturile și fabricile epocii. Ele erau destinate unei societăți bogate în care luxul făcea ravagii dacă luăm în seamă faptul că la 1794 Alexandru Constantin Moruzi Voievod este nevoit să emită un ordin adresat Marelui cămăraș invitîndu-l să oprească, împreună cu vel vameșul Carvasaralei, vînzarea de « flude și linaș, sadetica în cusături și basmale, ce sînt lucruri care pricinuesc o cheltuială zadarnică și o stingere de obște »⁸, mărfurile acestea fiind rîvnite nu numai de aristocrație, ci și de pătura de mijloc. Resursele economice ale țării, intrate în circuitul comercial european după ce multă vreme fuseseră orientate cu precădere spre Constantinopol, erau la baza unei prosperități reale ce se dezvoltase paralel cu o rafinare a moravurilor și a vieții sociale în timpul epocii fanariote plină de contradicții și încă așa de puțin cunoscută. Tratatul de la Kuciuk-Kainargi (1774) și de la Adrianopol (1829) consfințeau și încununau un lung proces politico-economic, deschizînd perspective păturilor mijlocii ce nu conteneau să se îmbogățească. Cu dreptate nota Ionescu-Gion că « răsboiul ruso-turc, care avea să se sfîrșească cu pacea de la Cuciuk-Cainargi, face ca negoțul bucurescian să ia un avînt extraordinar. Polii imperiali încep să joace în pungele neguțătorilor bucuresceni »⁹, numele lor fiind Kiriak Mărgărit, Zamfir Dumitru, frații Constantin Popp, Diamandi Anastase, Chircă Anastasiu, Hagi Dimitrie, adică români și aromâni. Burghezia începuse să submineze temeliile economice ale aristocrației care își pierdea latifundiile și încerca, de multe ori reușind, să se adapteze noii situații investindu-și banii în negoț și manufacturi. Procesul este bine surprins de același Ionescu-Gion, admirabil istoric al capitalei: « La sfîrșitul secolului XVIII și în primii ani ai secolului nostru (XIX), bancherii bucuresceni din hanul Zlătarilor și de prin prejur, bancherii ca Meitani, Sachelarie, Apostol și fiul său Fotache,

⁵ PAUL CORNEA, *loc. cit.*, p. 33–34.

⁶ NICOLAE FILIMON, *Ciocoi vechi și noi*, București, f. a., p. 112.

⁷ *Ibidem*, p. 198.

⁸ *Ibidem*, p. 191, după Condica Arhivei cu nr. 112 roșu, foaia 219 verso, nota lui Nicolae Filimon.

⁹ G. I. IONESCU-GION, *Istoria Bucureștilor*, București, 1899, p. 465.

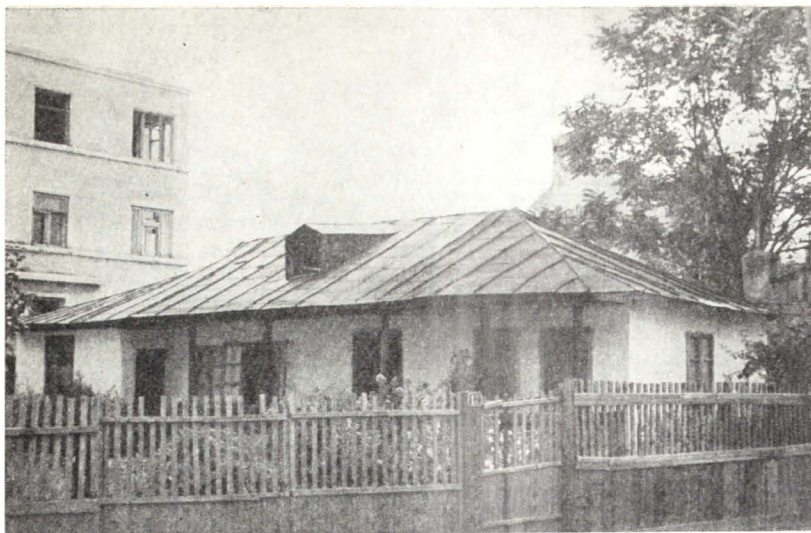


Fig. 2. — Casă țărănească cu stâlpi și cosoroabă de stejar; strada Mieilor nr. 12 (foto Paul Petrescu).

Polizu Condo . . . , bogații contraccii și arendași ai ocnelor, ai drumurilor, ai vămile; epistații veniturilor mănăstirești, într-un cuvânt marii capitaliști ai Bucureștilor: Hagi Moscu, Facca, Romanet, Bellu, Manuk-Bei, Serdarul Dinu Cervenvodali, Iancu Scufa, Spiridon Cazotti, apoi neguțătorul cel mare de mătăsuri Băluță și marele marchitan Ștefan Băltărețu, încep, toți pe întrecute, să facă pe boieri, prin puterea și farmecul iresistibil al miilor de galbeni, să-și vîndă moșiile pe nimic. O enormă schimbare de proprietate imobiliară se desăvîrși la începutul secolului al XIX-lea. În Carpați, munți întregi, care de sute de ani erau proprietatea puternicilor Dudesci, trecură în mîna lui Manuk-Bei și a lui Băltărețu. Pe o pereche de cercei într-un rînd, și într-altul pe o trăsură adusă de la Viena, s-au vîndut în Romanați moșii care azi (1899) apropie milionul. Secolul se sfîrșise într-un lux care ia porțiuni extraordinare . . . Poruncele lui Moruzzi cad îndată; luxul se lăfăește ca și mai înainte, și Lipscanii continuă a aduce stofele cele mai strălucitoare și cele mai scumpe » ¹⁰. Baza socială a acestor prefaceri și a acestui fel de viață o constituie existența unei puternice clase de mijloc, alcătuită din negustori, meseriași, funcționărime, ce începuse să aibă și un statut juridic în epoca Regulamentului organic, dascăli și cler mărunt, structura populației Bucureștilor fiind următoarea, potrivit Catagrafiei din 1831 ¹¹:

boieri	2 598	suflete, cu	2 371	slugi și	3 086	robi țigani
negustori meseriași	37 533	„ „	7 981	„ „	—	—
tagma ecleziastică	1 252	„ „	199	„ „	—	—
populație flotantă	12 000	„ „	—	„ „	—	—

Se va observa deci că boierii cu slugi și cu robi cu tot reprezintă 12% din totalul populației orașului, tagma ecleziastică (de asemenea cu slugile respective) 2,1%, iar clasa de mijloc reprezenta, la 1831, 67,9%, adică mai bine de două treimi din populația orașului. Și trebuie să ținem seama că între slugile negustorilor și meseriașilor pot foarte bine figura și o sumă de ucenici sau calfe, după cum între slugile boierimii sigur că o parte apreciabilă aparținea tot clasei de mijloc. Iar între cei 12 000 flotanți reprezentînd 18% din populația Bucureștilor, o foarte mare parte vor fi fost negustori, « flotanți » grație profesiei lor, iar o altă parte vor fi fost țărani veniți tot la lucru în oraș. Iată, așadar, pentru ce am spus că sîntem în prezența unei clase de mijloc « puternice », lucru cu perspicacitate deosebită înțeles și demonstrat de sociologia și istoriografia marxistă care a arătat între altele că de pildă revoluția lui Tudor Vladimirescu avea un program de revendicări ale păturii negustorești și nu ale țărănimii și că prin urmare exista o burghezie românească comercială și cămătărească

¹⁰ Ibidem, p. 472.

¹¹ OVIDIU PAPADIMA, Anton Pann, « Cîntecele de lume » și folclorul Bucureștilor, București, 1963, p. 180.

Fig. 3. — Casă țărănească cu horn mare piramidal; strada Ciobănaș (foto Paul Petrescu).



alimentată de clasa boiernașilor autohtoni și nu în mod exclusiv de negustorimea levantină stabilită în țară ¹².

Această clasă de mijloc a avut rolul ei, important, în dezvoltarea orășenească a Bucureștilor. Ea reprezenta o categorie socială bine definită, avînd felul ei de viață dus în cadrul multelor mahalale ce alcătuiau Bucureștii. Formația social-urbanistică a mahalalelor este de cea mai mare importanță în înțelegerea vieții obștești a Bucureștilor. Numărul lor a variat în decursul timpului, prima indicație, cea de pe vremea lui Alexandru Ipsilante (1774 – 1782) cuprinsă în scrierile lui Nicolae Villara și Manasse Eliad, arătînd existența a 67 de mahalale ¹³. « Catagrafia politiei Bucureștilor » arată că la 1798 existau în București 93 de mahalale, numărul lor continuînd să varieze în tot secolul al XIX-lea, ajungînd, de pildă, ca la 1852, pe planul lui Borroczyński să figureze 105 mahalale ¹⁴. Mahalalele erau cartierele orașului, neavînd nici sensul peiorativ de mai tîrziu și nici cel urbanistic de periferie. În ele trăiau și membrii aristocrației și cei ai clasei de mijloc, diferențierile observîndu-se bineînțeles în gruparea locuințelor unora sau altora și în natura construcțiilor. Fiecare mahala își va avea viața ei mai mult sau mai puțin distinctă, strînsă în foarte multe cazuri în jurul unei biserici. Erau unități urbanistice și de viață socială precis structurate, avînd o istorie proprie și o evoluție îndelungă, lucru sesizat și de călători străini care nu rareori au recunoscut farmecul acestor alcătuiți orășenești specifice Bucureștilor, așa cum într-un pasaj din cartea profesorului Giurescu ni se amintește: « Un mare dregător, spătarul Stela, ctitorul mănăstirii cu același nume, închinată la 7 martie 1582 lavrei Ivirului de la Muntele Athos, a dat numele său, fie direct, fie indirect, prin ctitorie, mahalalei Stelea, una dintre cele mai vechi ale Bucureștilor. Ea figurează cu 38 de case în catagrafia din 1798. Pictorul francez Charles Doussault, într-un articol publicat în 1854 în săptămînalul *L'Illustration* (împreună cu un desen redînd elemente de arhitectură caracteristice – P.P.), evocă nostalgic mahalaua Stelea, „această mică lume . . . plină de originalitate și de poezie ciudată”, cu casele ascunse între salcîmi, împodobite cu clematită și viță-de-vie, unde a petrecut „ani fericiți”, a căror amintire îl leagă adesea în mijlocul zgomotului orașelor trepidante din Apus. Își aduce aminte cu plăcere de „doulchiatza” (dulceața) ce i se servea — lisă de chitră și șerbet de trandafiri — și pomenește și el, în românește, dar cu ortografie franceză, zicala bucureșteană: „Dimbowitza apa doulché, tchiné béa nou se mai douché” » ¹⁵. Populația acestor mahalale s-a menținut de-a lungul vremii într-un soi de conservatorism și exclusivism practicat atît față de aristocrație, cît și

¹² LUCREȚIU PĂTRĂȘCANU, *Un veac de frămîntări sociale, 1821 – 1907*, București, 1969, p. 79 și urm.

¹³ CONSTANTIN C. GIURESCU, *Istoria Bucureștilor*, București, 1966, p. 353.

¹⁴ *Ibidem*, p. 352 – 353.

¹⁵ *Ibidem*, p. 357.

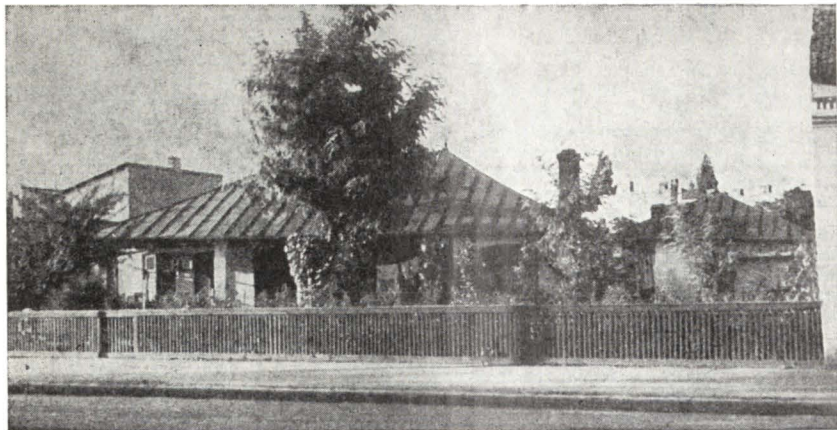


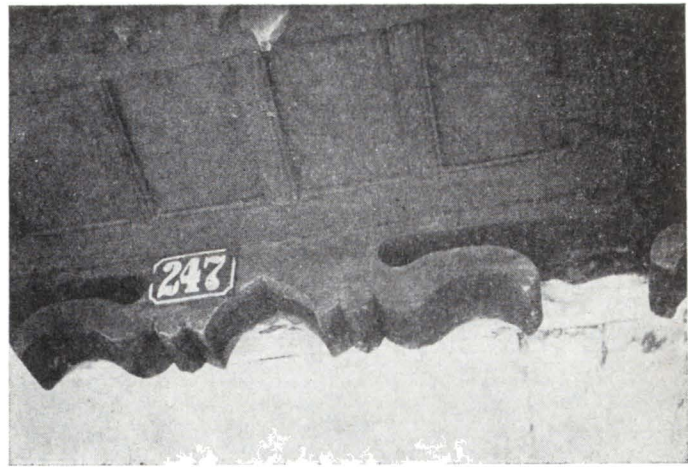
Fig. 4. — Casă țărănească cu cosoroabă cu acolade de lemn și pilaștri; Calea Călărași nr. 247 (foto Paul Petrescu).

față de păturile mai sărace, mergînd pînă la a avea un anume port specific păstrat pînă în pragul secolului al XX-lea, fapt ce ilustrează trăinicia categoriilor sociale urbane românești, întemeiate pe o tradiție orășenească prea puțin cunoscută pînă acum și care dusesse la subîmpărțiri chiar în sînul « clasei de mijloc »: « O categorisire pe „ifosuri” de rang exista atunci chiar între locuitorii mahalalelor, care se deosebeau ei-înșiși în două categorii: una a celor ce aveau casele lor și erau „edecuri” ai mahalalei adică din neam-în-neam născuți și crescuți acolo, și alta a celor ce își mutau boarfele la fiecare Sf. Gheorghe ori Sf. Dumitru și lucrau cu ziua pe la alții... cei dintîi fiind censitari... Într-un cuvînt oamenii aceia se deosebeau de concetățenii lor și ca fire, și ca vorbă și ca port. Firea lor țațoasă și vorba lor „de sus” făceau pe cei de-o seamă cu ei, dar mai puțin înstăriți, să îi socotească un fel de asupritori... Portul lor îi făcea să se deosebească mult de toți ceilalți concetățeni. Bărbații, bunăoară, purtau tot anul căciulă de blană de oaie, un fel de mintean fără mîneci peste cămașa de pînză țărănească lucrată cu arnici roșu și negru, pantaloni creți de aba „blemaré”, largi pe trup ca șalvarii și la glesne strîmți, ghete cu bizețuri de gumilastic și cu tocurile înalte, iar peste mijloc se înfășurau de patru-cinci ori cu un briu de lînă roșie sau verde, la fel cu legătura ce-și înnodau la gît. Femeile se legau la cap cu tistimelul (un tulpă de pînză albă cusut pe margini cu mărgelile colorate), purtau „camizon” (fr. camisole) de pichet alb sau de pînză subțire, mărginit la gît, la mîneci și pe poale cu „horboțică” de aceeași culoare, fuste largi și încrețite de stambă înflorată, ciorapi de bumbac alb sau de lînă colorată, făcuți în casă pe cîrlige, și papuci de piele, fără ștaif la spate. Iarna bărbații puneau cojoc sau bundă îmblănită cu oaie, iar femeile niște scurteici de pluș colorat viu și căptușite cu blană moale de iepuri de casă sau de pisică... Cealaltă categorie a populației de jos era aceea a muncitorilor din fabrici sau „pe apucate”, cînd și unde se simțea nevoie de ei. Aceștia erau: unii zidari, dulgheri, rotari, potcovari, dogari, lăcătuși, brutari sau de orice alte meserii, iar alții se tocmeau cu ziua la munca de argați. Ei erau mai toți din lumea aceea de zestre boierească, ce, o dată cu noile legiuri democrate, fusese sloboziți din starea lor, dar ne mai putîndu-se înapoia la urma lor, de unde lipsise de la împărțeala pămînturilor, se trăsese la marginile orașului durîndu-și acolo cîte o gospodărie — așa cum dăduse Dumnezeu. Laolaltă însă, amîndouă acele două categorii de mahalagii și cu încă ceva țărănime pripășită de prin satele vecine cu locurile lor, alcătuiau toată populația așa-zisei „stări a treia” ce umplea mahalele propriuzise, între care cele mai cu faimă erau: Tîrchileștii, Jarcaleții, Tabacii, Oborul, Vitanul, și Troița, cum și locurile de lîngă bariera Mogoșoaiei spre Floreasca, unde, pînă aproape de 1890, sălășluia încă bulibășia țigănească a vestitului vâtaf Pațanghel, cu potcovăriile, rotăriile ei »¹⁶.

Această stare a treia, structurată în liniile directe ale apartenenței la o anume categorie socială, dar crescînd și diversificîndu-se în cadrul unui proces continuu și complex de neîncetate aluvionări și de permanente restratificări, această stare a treia, spunem, forma osa-

¹⁶ GEORGE COSTESCU, *Bucureștii Vechiului Regat*, București, 1944, p. 137—139.

Fig. 5. — Detaliu de decor cioplit în lemn de stejar, cosoroaba, streășină tăvănită (foto Paul Petrescu).



tura economică a Bucureștilor, avîndu-și o « cultură » proprie, cea care începînd cu Anton Pann și cu Nicolae Filimon va da de-a lungul deceniilor următoare din secolul al XIX-lea și al XX-lea materia primă din care se vor țese capodopere ale literaturii române ca cele datorite lui Caragiale, Călinescu și Eugen Barbu, eminenți prezentatori ai « mahalalei » bucureștene în proteicele ei înfățișări. Cercetători ai istoriei literare au recunoscut forța și originalitatea acestei lumi specifice bucureștene, propensiunea ei către cultură în anume forme, « lumea lui jupîn Dumitrache și a lui Chiriac, lumea negustorilor și a meseriașilor, lume care a asigurat succesul culegerii din 1850 — 1852 a lui Anton Pann »¹⁷. O lume căreia nu cunosc a i se fi adus mai meritat elogiu decît acela făcut tot de un mădular al tagmei istoricilor literari, înarmat cu precizia analizei marxiste, dar și cu aproape mărturisită căldură pentru faimoasa « stare a treia »: « Această populație mărunță a Capitalei — pestriță, diversă ca stare civilă, grupată în mahalale... dădea de fapt tonul orașului. Ea rămînea de strajă cînd, în clipe de primejdie, chervanele căftăniților luau drumul bejeniei. Ea umplea străzile și piețele cu forfota alîșverîșului. Ea producea bunurile necesare vieții, de la obiectele de uz casnic pînă la articole de export ca: piei argășite, pînză de borangic, testemeluri, lumînări de ceară, ș.a. trimise pe piețele Vienei sau ale Țarigradului. Calamități nenumărate s-au abătut asupra-i în primele decenii ale veacului, și ea n-a dezarmat; au fost cutremure la 1802, 1814, 1838; incendii la 1804, 1812, 1822 (toate prăvăliile din Cavafi), 1825 (tot podul Beilicului), 1835, 1838, 1839, 1847 (12 biserici și 13 mahalale !); epidemii de ciumă (40 000 victime la 1814 — 1815, după dr. Caracaș) și holeră (2 170 morți în 1831, după date oficiale); în fine dese revărsări de apă ale Dîmboviței inundînd cartiere întregi. Populația Bucureștilor a trecut prin toate încercările, rezistentă în furtună ca trestia, care se apleacă dar nu se rupe. Nimic n-a clintit-o din locul ei pe această cîmpie de la nord de Dunăre, pe unde călătoresc fără obstacol vînturile și au hălăduit atîtea seminții trufașe ce s-au stins în noaptea istoriei »¹⁸.

Trei au fost sursele « ruralismului » bucureștean, atît de des invocat, de care trebuie să se țină seama în considerarea evoluției urbanistice și arhitectonice a marelui oraș. Prima și cea mai importantă este cea a satelor originare, cuprinse mai tîrziu în moșia domnească a Bucureștilor, așezată pe pămîntul rodnic dintre numeroase ape și apărat de păduri și mlaștini, loc prielnic vieții omului ce putea cultiva cereale, face grădinării, crește animale, prinde pește și vînat, avea vii și livezi. În acest loc blagoslovit au apărut sate, urmașe ale unor așezări omenști perpetuate din paleolitic și neolitic de-a lungul timpului pînă azi, într-o impresionantă continuitate (vezi harta întocmită de profesorul Giurescu în care se vede mulțimea așezărilor din epocile trecute — pînă la 1300 —, observîndu-se că pe înălțimile Mihai Vodă și Radu Vodă s-a constatat existența nivelurilor paleolitic, neolitic, bronz, fier¹⁹), sate care apar documentar înainte de prima menționare a Bucureștilor (« Dragomireștii de la Dîmbo-

¹⁷ OVIDIU PAPADIMA, *op. cit.*, p. 31.

¹⁹ CONSTANTIN C. GIURESCU, *op. cit.*, p. 24—25.

¹⁸ PAUL CORNEA, *op. cit.*, p. 43.



Fig. 6. — Casă țărănească cu foișor central, decor cioplit în lemn de stejar; Calea Călărași nr. 207 (foto Paul Petrescu).



Fig. 7. — Decor de lemn de stejar la o casă țărănească: cosoroabă de factură țărănească, stîlp în stil compozit bucureștean; Calea Călărași nr. 273 (foto Paul Petrescu).

vița » apar într-un document emanat de la Vladislav-voievod în aprilie 1453 ²⁰). Lista satelor «bucureștene» apărînd în documente ulterioare este lungă: Grozăveștii, Măgurele, Giulești, Fundenii, Măicăneștii, Obileștii, Hodopenii, Roșul, Floreștii ²¹ etc. A doua sursă o constituie satele care au fost înglobate treptat, treptat în componența orașului, proces intensificat în ultimele două secole și care continuă și azi, cele mai noi așezări încorporate fiind cele ale Bucureștilor Noi, Andronache, Progresul, Băneasa, Pantelimon, Colentina, Dămăroaia etc. Parte din aceste așezări recente au fost și sînt rezultatul vastului proces de migrare al elementelor rurale atrase de posibilitățile economice ale orașului, proces constituind cea de a treia sursă a ruralismului bucureștean. Țărani din toate părțile țării au venit mereu și s-au așezat în cuprinsul Bucureștilor, oferind mînă de lucru și alimentînd, cu trecerea anilor, cea de a treia stare. Peisajul Bucureștilor a fost marcat pînă în preajma secolului al XX-lea de întinderi ocupate cu culturi de diferite feluri, între care viile aveau un loc preponderent. Elementele rurale venite la oraș furnizau mînă de lucru nu numai atelierelor și mai tîrziu manufacturilor, dar și gospodăriilor de caracter agricol aparținînd și marii boierimi. Erau în cuprinsul Bucureștilor și eleștee, și finețe, și vii, și iazuri de mori de apă, pădurici pentru lemn de construcție, iar curțile mai cuprinse aveau un caracter de economie rurală accentuată și în tot cursul secolului al XIX-lea, după cum se poate vedea din anunțurile de vînzări imobiliare din presa vremii ²². În aceste gospodării lucrau desigur argați-țărani ce cu vremea accedau la situații economice mai bune pe căi drepte sau ocolite, proces înfățișat cu măiestrie și

²⁰ Ibidem, p. 255.

²¹ Ibidem, p. 256—258, passim.

²² Un anunț din *Curierul românesc* din 1831: Paharnicul Drăgănescu anunță de închiriat casele sale din mahalaua

Sf. Ecaterinii, pe dealul Mitropoliei, cuprinzînd « 4 odăi sus, o cămară, sală mare și pridvor, patru odăi dedesubt, bucătărie cu două odăi, grajdul de patru cai, șopron de două vaci, trei hambare de zaharea, o moară de măcinat la

Fig. 8. — Casa parohială a bisericii Răzvan (foto Paul Petrescu).



exactitate de Nicolae Filimon în romanul al cărui titlu este dător de seamă tocmai pentru această lentă transformare socială și de osmoză între clasa de sus și cea de jos, ultima fiind de o foarte complexă alcătuire. Lumea rurală venea cu deprinderile ei, lucru ce evident că se reflecta și în construcțiile ei, amestecate printre cele ale orașenilor mai vechi, boieri sau țîrgoveți. De aici și greutatea de a delimita cu precizie arhitectura țîrgoveților de cea a țăranilor din cuprinsul Bucureștilor, trecerea dintre ele fiind gradată, reflectînd adică o alcătuire socială care și ea nu se poate circumscrie prin limite rigide, esența ei fiind dinamismul și veșnica transgresare a rangurilor în sus sau în jos potrivit înfloririi sau decăderii afacerilor, domeniu prin excelență instabil.

Cu tot peisajul deseori amintitor al economiei rurale, cu toată prezența masivă a elementului țăranesc, fie stabilizat, fie migratoriu sezonier, fie în fine flotant cotidian ca furnizor de alimente produse în hinterlandul imediat al urbei, Bucureștii erau de multă vreme structurați ca oraș, de vreme ce pentru sfîrșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea istoricii săi înregistrează toate elementele ce concură la alcătuirea fizionomiei orașenești a unei așezări. Să notăm, de pildă, că Ionescu-Gion pomeneste existența a numeroase hanuri (34 la număr) dintre care unele cu denumiri de evidentă extracție folclorică, ca cel al lui « Jugă-Urs » sau cel al lui « Urlă's Sus »²³. Înzestrarea urbanistică a Bucureș-

timplare de secită, o fîntînă sau puț, cărbunărie ». Pe lângă case era « o grădină cu feliuri de pomi, flori și verdețuri, precum vie cu razachie și timiioasă, peri pergamoți, meri paradisi domnești și crețești, pruni, mîgdali, castani, smochini, caiși, piersici, gutui, vișini, cireși și altele, trandafiri, smeură, coacăze, fragi, anghenare, tarhon precum și un grădinar ȋigan cu nevasta lui ». Casa serdarului Cazotti, reprezentant tipic al stării a treia ajuns la mare bogăție și tinzînd să intre și prin titlu, nu numai prin avere, în clasa de sus, avea grădină « la streaja podului Calîiîi cu vie, cu fînețe, cu ghețarie de 800 cară, cu cazane de tăiat vite, cu livezi de pruni » (anunț de vinzare din *Vestitorul românesc*, 1843, supl. nr. 25), iar o casă de pe Podul Mogoșoaiei, deci în plină

inimă a orașului, la nr. 1972, avea « patru odăi sus, cu plimbare (WC), două odăi jos, cuhnie, grajd și grădină de fin » (*Vestitorul românesc*, 1845, p. 310). În OVIDIU PAPADIMA, *op. cit.*, p. 181.

²³ « Mulțimea străinilor care veneau la București între 1780 și 1800, sau, cum zic unii Greci călători din vremurile de atunci, a străinilor care veneau « să se alinte în desfătatele sinuri ale Bucurescilor », făceau ca hanurile de străini primitoare să fie și să devină cît mai numeroase. Așa se explică numărul total de 43 de hanuri, cite a numărat Fotino la sfîrșitul secolului al XVIII-lea ». G. I. IONESCU-GION, *op. cit.*, p. 496.

tilor, ca și cea edilitară, reiese cu ușurință din capitolele ce formează diferitele istorii ale orașului scrise de-a lungul anilor. Destul să spunem că în cea mai recentă dintre ele, cea a lui Giurescu, capitole importante sînt dedicate meșteșugarilor și negustorilor, hanurilor și hotelurilor ²⁴, pivnițelor-cîrciumi, mustăriilor, berăriilor ²⁵, cafenelelor, cofetăriilor și restaurantelor cu grădini de vară și de petreceri vestite încă de la începutul secolului al XIX-lea, locurilor de tîrg, oboarelor, piețelor și maidanelor, ulițelor și « podurilor », fiecare dintre acestea avînd tradiții îndelung statornicite.

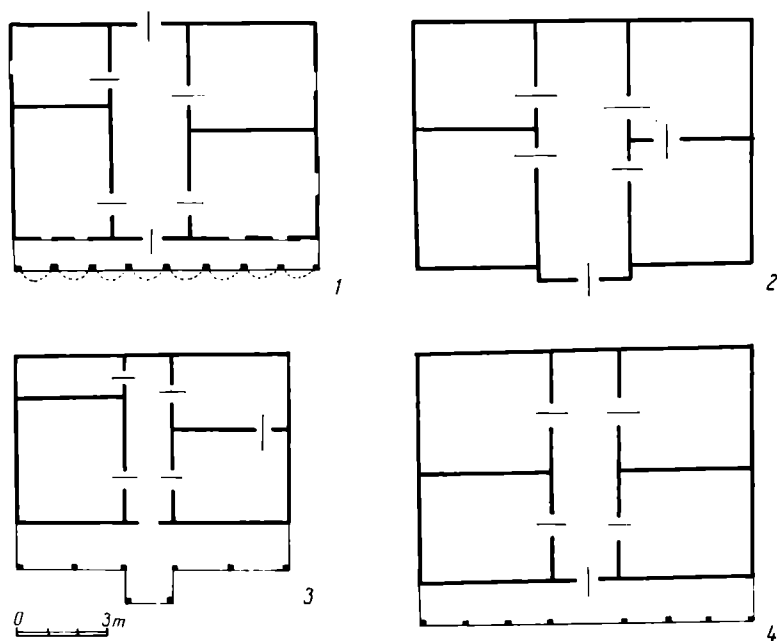


Fig. 9. — Planuri de case de tîrgoveți din orașul București datînd de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea; 1, str. Maria Rosetti nr. 9, cu arcade; 2, casa parohială a bisericii Răzvan, etajul; 3, str. Mircea Vodă nr. 51; 4, str. Popa Rusu nr. 21 (desen Roswith Capesius).

Bucureștii erau un oraș și încă unul mare, chiar din secolul al XVIII-lea, de caracter cosmopolit în ce privește lumea afacerilor, cu o arhitectură demnă de tot interesul. Despre arhitectura acestui oraș s-a scris însă foarte puțin și foarte puține clădiri au rămas care să mărturisească azi despre ce va fi fost orașul în trecut. Fapt datorit, în parte, numeroaselor calamități și împrejurări neprielnice mai sus amintite iar, în parte, pasiunii de schimbare prin distrugerea oricăror urme arhitectonice ale trecutului, ce a animat pe edili bucureșteni mai ales în ultimele șapte-opt decenii. Arhitectura urbană bucureșteană a reflectat cu fidelitate existența structurilor sociale complexe ducîndu-și traiul laolaltă în marele oraș. În cuprinsul Bucureștilor din trecut se pot distinge cu claritate trei grupe de arhitectură: cea servind nevoile de viață ale mării boierimi și ale mării negustorimi, cea potrivită felului de viață al clasei de mijloc și cea care a răspuns modului de trai al țărănimii așa cum aceasta era reprezentată în condițiile unui centru urban. Schema este desigur prea tranșantă, categoriile fiind susceptibile de numeroase subdiviziuni interne. În mare, însă, ea oglindește și corespunde unei realități sociale de netăgăduit.

²⁴ « Cel dintîi hotelier despre care vorbesc călătorii a fost Brenner, care, la 1828, a venit cu ruși și a deschis hotel la București. Înaintea lui însă a mai fost la București un hotel numit Hôtel de l'Europe, ținut după moda evropienească », în *Travels to and from Constantinople in 1824 and 1828*,

by Capt. Charles Colville, Frankland, 2 vol., Londra, 1830, vol. I, p. 32. Cf. G. I. IONNESCU-GION, *op. cit.*, p. 496.

²⁵ CONSTANTIN C. GIURESCU, *op. cit.*, p. 325: « Bere s-a băut în București înainte de 1800 . . . », germanul Johann Timpel de Gotha a înființat o fabrică de bere în 1809 în marginea Bucureștilor, arsă în timpul « zaverei » din 1821.

Despre prima grupă nu avem a ne ocupa în paginile de față. Ea este, într-un anume sens, cea mai bine cunoscută, în măsura foarte mică în care arhitectura civilă urbană românească a fost studiată. Despre ea ne-au rămas și câteva mărturii ale contemporanilor ce o mai apucaseră în ființă, dintre care descrierea lui Ion Ghica este cea mai fidelă și merită a fi măcar menționată, întrucât se va vedea că unele însușiri ale acestei arhitecturi boierești din secolul al XVIII-lea se vor regăsi și în arhitectura târgoveților ²⁶. În genere, curțile boierești din cuprinsul Bucureștilor erau reședințe de seniori feudali, adevărate fortărețe numite « case bolovănite », « poate pentru că zidurile de înconjur ale curților și chiar zidurile caselor erau făcute din cărămizi și bolovani », zice G. I. Ionescu-Gion ²⁷. Același istoric al orașului ne spune « că-n București, casele Vistierului Dan erau atât de puternic zidite, încât Mihai Viteazul trebui să le bată din patru părți cu tunurile pentru a putea străbate pînă la Turcii Emirului, întăriți în curtea bolovănită a boierului dușman » ²⁸. Mai sînt, firește, și alte surse referitoare la arhitectura orășenească a boierilor și marilor negustori români, una dintre ele fiind de neprețuită valoare întrucât a păstrat pînă azi exemplare din secolul al XVII-lea și al XVIII-lea. Este vorba de câteva case construite și aparținînd boierilor și marilor negustori români din fostul centru urban Arbanasi, așezare lîngă Tîrnova, în Bulgaria, reședință și etapă pe drumul ce lega Țara Românească de Constantinopol, sursă de loc folosită pînă acum în lucrările de istoria arhitecturii românești.

A doua grupă este tipic urbană, fiind reprezentativă pentru arhitectura caracteristică vastei și complexe categorii sociale cunoscute sub numele de « clasa de mijloc », categorie, după cum am arătat, dominantă în Bucureștii de acum un secol și jumătate – două secole. Această grupă cuprinde, pe lîngă locuințe, numeroase alte genuri de construcții adecvate funcției lor urbane: prăvălii, magazine de tot felul, depozite, hanuri, ateliere, chioșcuri, fîntîni etc. În atenția noastră vor intra numai locuințele.

A treia grupă, ceva mai dificil de definit, este aceea a caselor țărănești reprezentînd construcții făcute de elemente rurale din incinta orașului, dar și de elemente rurale provenite din satele mai apropiate sau mai depărtate ale țării. Și unii și alții au construit însă într-un mod specific Bucureștilor, cu evidente legături, în ambele sensuri, cu arhitectura de târgoveți. Nici în cadrul celei de a treia grupe nu ne vom ocupa decît de locuințe, lăsînd deoparte acareturile de tot felul, între care notabile sînt coșarele de porumb și pivnițele de vin construite din lemn la suprafața solului, asemănătoare adică cu cele pe care le mai întîlnim în satele Olteniei de nord, precum și grajdurile și magazinele sudului Munteniei așa cum pot fi văzute în satele din Ilfov și Vlașca.

Această tripartită împărțire, cu acuitate observată și de Ionescu-Gion, este redată într-un paragraf al cărții sale, rezumînd în trei propoziții clasificarea de bază a arhitecturii urbane bucureștene: « Cei mici locuiau în mare parte în bordeie sau căsuțe mici de lemn; cei mai răsăriți sau « mai ieșiți de-asupra necazului » aveau case în paiante; numai vre-o cîțiva baș-neguțători, « ghiaburi » de tot, locuiau în case bolovănite ca și boierii » ²⁹.

Locuințele țărănești din cuprinsul Bucureștilor se împart în două mari categorii pe care le aflăm de altfel în tot sudul țării, ocupînd o largă fișie din Cîmpie Română, din dreptul Calafatului pînă la vărsarea Argeșului în Dunăre, adică zona de șes a Olteniei și a Munteniei,

²⁶ « Casele boierești erau ziduri tari ca de cetate, în cite patru și șase cărămizi, cu odăi multe și mari, cu privnițe adinci și boltite, cu beciuri și un rînd de odăi de-asupra, cu pod din streșină pînă în streșină. Grinzile erau ca urși de pod de groase. La cheresteaua unei case mergea un parchet de pădure seculară întreg. Pardoseala sălilor și a tindelor era de cărămidă pusă pe muchi, învelitoarea de șindrilă, bătută pe șapte și pe nouă, înaltă aproape de două ori cît casa, ca să nu țină zăpada și ca să se poată scurge apa mai lesne. Casele erau răcoroase vara și călduroase iarna. Corpul principal se compunea din o sală mare de colo pînă colo, cu odăi în dreapta și în stînga, cu tinzi în cruci, prin care se comunica cu celelalte părți ale edificiului, case cu scosuri (eșituri) în toate părțile și cu sacnasiu (balcon spre grădină).

Fiecare odaie cu fereastra spre trei părți ale lumii; tavanurile erau de stejar; streșina scoasă de o jumătate de stîngen ca să-i țină vara umbră, s-o apere toamna și primăvara de ploii și iarna de viscol și de zăpadă. Curtea era înconjurată de zid bolovănit înalt și gros, poarta cu boltă, cu două rînduri de uși de stejar ferecată, cu foișor deasupra unde păzea zi și noapte arnăuți » (*Convorbiri economice*, București, 1879, p. 570–571, G. I. IONESCU-GION, *op. cit.*, p. 674).

²⁷ G. I. IONESCU-GION, *op. cit.*, p. 672.

²⁸ *Ibidem*, p. 672; vistierul Dan din mahalaua Stelea avea « commodae domus » zice I. WALTHER, *Res Gestae Michaelis*, p. 18, în *Tezaur de monumente istorice*, București, 1862, cf. IONESCU-GION, *op. cit.*, p. 502.

²⁹ *Ibidem*, p. 694.

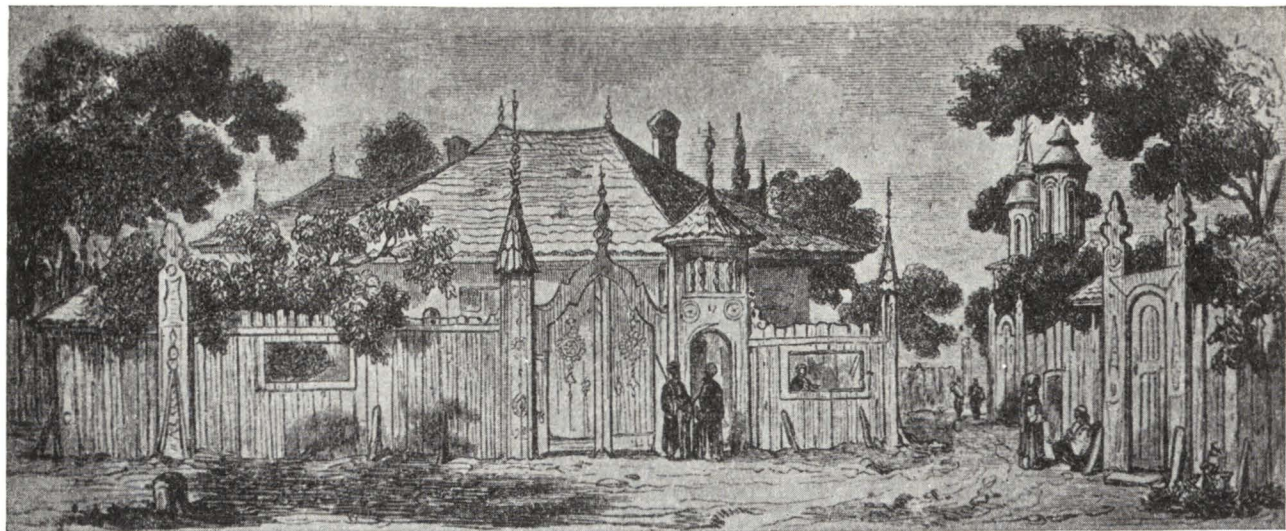


Fig. 10. — Garduri și porți în mahalaua Stelea la 1841 asemănătoare cu cele descrise de Nicolae Filimon; desen de Ch. Doussault, publicat în *L'illustration* la 1854.

exceptînd Bărăganul. Este vorba de casele îngropate pe jumătate în pămînt și de casele construite pe sol. Problema primei categorii de locuințe a fost mai puțin cercetată, deși categoria ca atare fusese semnalată încă de la sfîrșitul secolului trecut³⁰. De abia în ultimele decenii s-au întreprins unele studii în care se face distincția necesară între casele pe jumătate îngropate și « bordeie », denumire sub care erau înglobate locuințe deosebite ca mod de construcție³¹. Confuzia este sporită de faptul că în trecut denumirea de bordeie era aplicată în sens peiorativ și unor case construite pe sol, dar care aveau o înfățișare umilă sau sărăcăcioasă³².

Existența caselor pe jumătate îngropate ni se pare certă în București, deși nu am înregistrat nici un exemplar în cursul cercetărilor noastre din 1948 încoace. Unele mărturii din trecut vorbesc despre « bordeie », nume sub care este sigur că sînt înțelese și casele îngropate pe jumătate, iar exemplarele pe care le-am întîlnit în orașe ca Giurgiu desigur că sînt similare cu cele ce vor fi existat și în București. În sfîrșit, existența unor locuințe de tip intermediar între casele îngropate și cele construite la suprafața solului, numite în Oltenia « cenușar », ne întăresc în convingerea că asemenea tip străvechi de locuință nu a fost străin Bucureștilor. Despre « bordeie » îngropate mărturia unui călător englez de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea este certă: « În 1792, Robert Ainslie (ambasadorul Angliei la Constantinopol — P.P.) vorbește despre casele de modă turcească ale boierilor și negustorilor, în contrast cu colibele acoperite cu stuf, avînd bășici de porc în loc de geamuri și chiar despre *bordeiele îngropate în pămînt* (sublinierea noastră — P.P.) . . . »³³. Mult mai tîrziu, peste un secol, un observator atent al culturii populare românești și al realităților românești în general, Frédéric Damé, vorbește, într-una din lucrările sale privind istoria Bucureștiului, în dese rînduri despre « bordeie »³⁴, dar cele două imagini pe care le dă³⁵ înfățișează bordeie de tipul celor obișnuite în vii.

³⁰ CONST. LOCUSTEANU, *Dicționarul geografic al județului Romanai*, București, 1889; ION CODRU DRĂGUȘANU, *Peregrinul transilvan, 1835—1844*, București, 1942, p. 12, vede asemenea bordeie în Călărașii Vechi, « deși erau înălăuntru lipite ca oala și înzestrate cu mobile solide, tot făceau o impresie stranie », cf. GH. FOCȘA, *Elemente decorative la bordeiele din sudul regiunii Craiova*, București, 1957, p. 5.

³¹ PAUL PETRESCU, *Observations on Folk Art in Timok, I. Structures*, în *Revue des études sud-est européennes*, I,

1963, nr. 3—4; același autor, *Considerații asupra raporturilor dintre arhitectura rurală și cea urbană în sud-estul Europei în secolele al XVIII-lea și al XIX-lea*, în SCIA, seria Artă plastică, 1970, 2.

³² NICOLAE FILIMON, *Ciocoii vechi și noi*, p. 243.

³³ OVIDIU PAPADIMA, *op. cit.*, p. 174.

³⁴ FRÉDÉRIC DAMÉ, *Bucarest en 1906*, București, 1907, p. 12, 17, 31.

³⁵ *Ibidem*, p. 17, 18.

Stratul vechi al arhitecturii țărănești, anume cel al caselor construite de lemn, pomenite în citatul de mai sus al lui Ionescu-Gion, nu a fost nici el surprins în cercetările noastre de teren. Vor fi fost căsuțe construite în cununi orizontale de birne (*Blockbau*) în cuprinsul Bucureștilor? Credem că da, ținând seama de apropierea marilor codri de stejar ai Vlăsiei, dar ele vor fi fost destul de timpuriu înlocuite, poate încă la începutul secolului al XVIII-lea, de casele construite în «amnari» (birne scurte așezate atît culcate, cît și în picioare) care și ele, foarte repede, au cedat locul caselor construite în «paiantă» (schelet de lemn cu umplutură la început de nuiiele împletite, apoi de cărămidă), varianta a ceea ce se cheamă în Occident *Fachwerk*, răspîndite în tot sud-estul Europei. Nu este vorba însă numai de succesiunea în timp a celor două principale tehnici de construcție în lemn, ci trebuie să ținem seama și de coexistența lor în această zonă de cîmpie împădurită care face parte din marea zonă de contact a arhitecturii nordice, caracterizată de folosirea sistemului *Blockbau*, cu arhitectura sudică, în care sistemul *Fachwerk* este predominant. Să observăm în același timp că cea mai veche formă a sistemului *Fachwerk* în sud-estul Europei și în special pe teritoriul țării noastre, după cum o dovedesc săpăturile arheologice, este cea a construcțiilor cu «furci» de stejar la colțuri, pe care se sprijină pereții de nuiiele împletite și lipite cu pămînt, iar în al doilea rînd că în trecut sistemul *Blockbau* avea limite mult mai sudice, după cum atestă unele rămășițe din Munții Balcani, ca și din Alpii dinarici.

Casele țărănești din cuprinsul Bucureștilor, așa cum le-am înregistrat noi, sînt construite fără excepție în varianta locală sud-estică a sistemului *Fachwerk*, așa-numita construcție în «paiantă». Este același sistem care este răspîndit azi în toate satele din cîmpia Dunării și bineînțeles în toate satele din jurul Bucureștilor. De aici și asemănarea pînă la identitate a caselor țărănești din perimetrul marelui oraș cu cele din așezările din suburbii și cu cele din așezările rurale învecinate. Impresia este întărită de imaginile pe care le-a publicat Damé, foarte numeroase ³⁶, și care arată că la 1906 casele socotite pe atunci ca vechi, deci construite în mod sigur la mijlocul secolului al XIX-lea, dacă nu cumva și în prima jumătate a aceluiași secol, erau la fel cu cele pe care le cunoaștem și noi în satele din jurul Bucureștilor de azi, cum ar fi Băneasa (aproape integrată și asimilată orașului), Snagov, Balotești, Moara-Greci, sate adică de pădure și de baltă, cu case construite pe furci de stejar, cu pereți de nuiiele împletite și cu acoperiș de stuf și trestie în patru ape, cu prispă joasă în față, cu streășină largă sprijinită pe stîlpi ciopliți. Încă nu s-a făcut o analiză a dinamicii transformărilor în arhitectura țărănească în special și în cea rurală în general, dar s-a observat că primul element care se schimbă al unei construcții este acoperișul, după aceea urmează decorul, apoi materia primă și în sfîrșit planul, care reprezintă elementul de cea mai mare stabilitate, fiind legat de sistemul de viață și deci de condițiile social-economice, a căror prefacere, mai ales

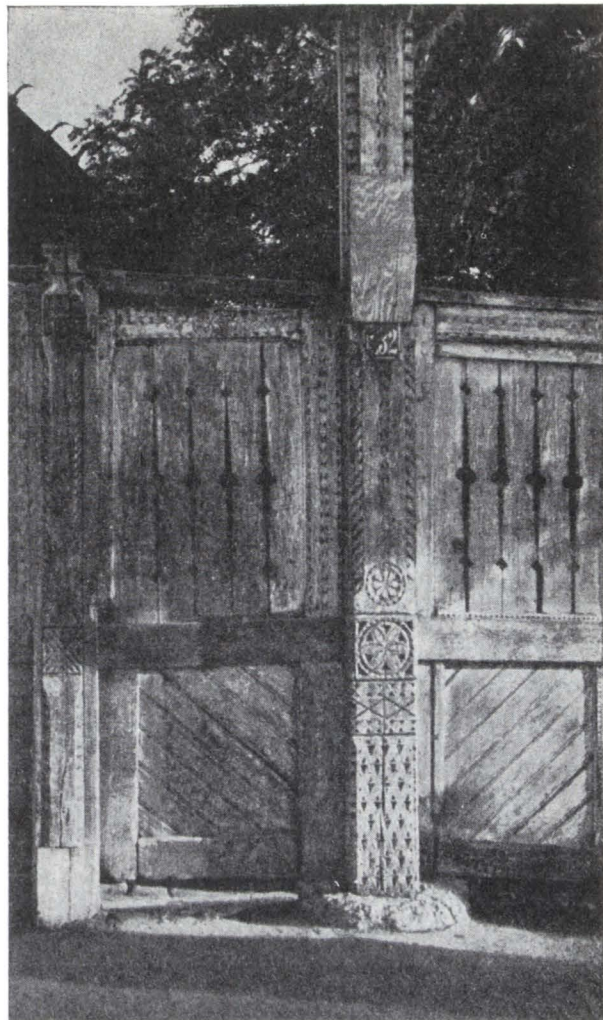


Fig. 11. — Poartă cioplită fotografată în 1954; Calea Călărași nr. 232 (foto Paul Petrescu).

³⁶ *Ibidem*, p. 19, 80, 110, 217, 359.

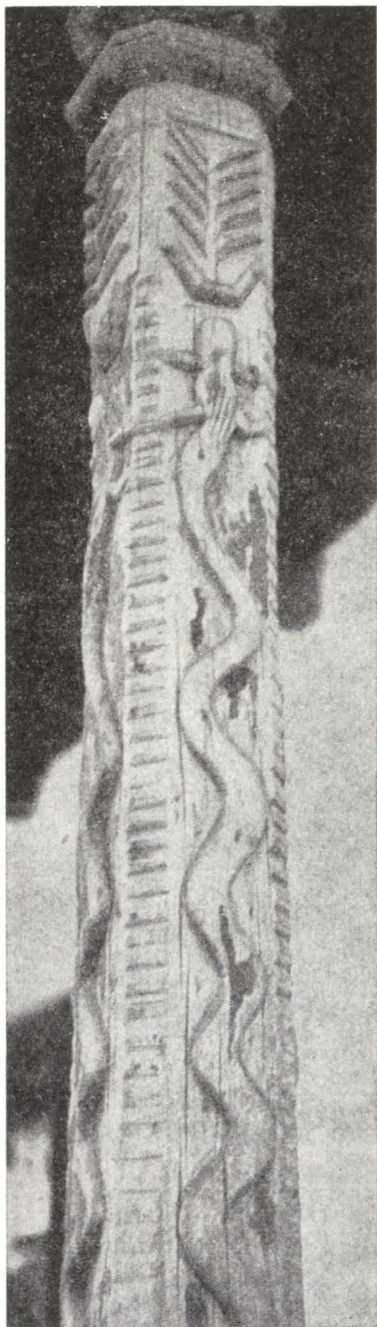


Fig. 12. — Stîlp de casă cu motivul șarpelui, din satul Comana, județul Ilfov (foto Paul Petrescu).

în trecut, necesita o durată de timp apreciabilă. Potrivit acestei eșalonări a schimbărilor constatăm că în București nu am mai înregistrat acoperișuri de stuf sau trestie, că decorul prezintă o structurare limpede, în care se pot discerne unele faze de tranziție, că materia primă și tehnica, la fel și planurile, au rămas neschimbate (ne referim bineînțeles la casele «țărănești» din cuprinsul orașului).

Din seria de planuri, urmînd linia generală de evoluție a planurilor țărănești românești, cu aplicare specială la sudul țării, în București nu am înregistrat (începînd cu anul 1948 pînă în 1968) decît planul cu trei încăperi, alcătuit dintr-o sală la mijloc și cîte o cameră de-a dreapta și de-a stînga sălii. Ne lipsesc adică casele monocelulare (de anume vechime; pentru că există și asemenea case în București, dar semnificînd doar așezarea recentă a unor locuitori veniți de curînd de la țară sau a unor țigani) și cele cu două încăperi, alcătuite din cămară și încăpere de locuit. Ambele tipuri preced în ordine evolutivă tipul de casă cu trei încăperi, așa că, fiind mai vechi, ele au dispărut mai curînd. Ni s-a păstrat însă, din fericire, descrierea foarte exactă a unei case cu două încăperi, descriere făcută de Nicolae Filimon în binecunoscutul său roman. Întrucît este vorba aici de plan, vom da numai partea referitoare la împărțirea interioară a casei, urmînd ca apoi să folosim și celelalte foarte prețioase detalii: « Interiorul caselor era astfel aranjat: una din cele două camere servea drept cămară pentru conservarea proviziilor; iar cea de a doua, destinată pentru locuință. . . »³⁷; este vorba deci de tipul cunoscut și generalizat în arhitectura țărănească veche, avînd « casă » și « cămară ». Citatul este mai lung și foarte interesant, însă socotim că se referă la o casă de țîrgoveț, deși cu multe elemente țărănești, făcînd deci parte dintr-o epocă și dintr-o categorie de tranziție în care delimitările, după cum am spus, sînt greu de făcut.

Planul cu trei încăperi l-am întîlnit frecvent la casele pe care le-am înregistrat noi (1954, 1962). Uneori sala de la mijloc este mai îngustă (casa din Calea Călărași nr. 273), alteori însă este largă, așa cum de obicei este în sudul Olteniei și al Munteniei (casele din str. Dr. Felix, Matei Voievod nr. 38 și Matei Voievod nr. 105). În primul caz lărgimea sălii este de 1,40 m, în al doilea de 3 m și respectiv 2,20 m și 2,50 m. În fundul acestei săli era și locul vetrei de foc, deasupra căreia se înălța hornul mare, care trecea prin acoperiș. Acest horn mare, învelit cu tablă pe afară, era construit din nuiele împletite lipite cu pămînt și era obișnuit în vechiul București, silueta sa masivă în formă de trunchi de piramidă apărînd și în vechile gravuri, cum este cea făcută după desenul lui Michel

Bouquet (1841), apărută în *The Illustrated London News* la 1854, înfățișînd Podul Calîței (Calea Rahovei de mai tîrziu) pe vreme de iarnă³⁸. Celelalte două încăperi aveau în medie dimensiunile de 4/4 m cînd erau amîndouă de locuit sau de 2,50/4 m cînd una din ele servea drept cămară sau bucătărie. Nelipsită în fața casei este prispa mărginită de stîlpi de lemn ciopliți. Lățimea prispei varia între 1,20 m și 2 m. Deseori prispa era închisă de un parmalic scund de scînduri ce unea părțile de jos ale stîlpilor. « Fundul » prispei era cîte-

³⁷ NICOLAE FILIMON, op. cit., p. 244.

³⁸ Bucureștii vechi. Documente iconografice, în *Arhivele*

Bucureștilor, nr. 1, București, 1936 (sub îngrijirea lui Adrian C. Corbu), planșa XXII.

odată astupat cu scînduri ca s-o ferească de vînt. Ca în tot sudul țării, și ca în Moldova, spațiul casei cu planul descris era mărit prin niște construcții adiacente pe laturile scurte ale casei sau în spate, sub forma unor « aplecători » adăpostite sub prelungirea acoperișului. În aceste încăperi suplimentare se instala de obicei bucătăria, camera de fiecare zi, mici magazii pentru unelte și uneori chiar adăposturi pentru animale mici.

Foișorul pare a nu fi fost prea răspîndit în arhitectura țărănească a Bucureștilor. Foișoare laterale nu am înregistrat decît într-un singur caz și acesta apărînd la o casă ce pare a fi fost cîrciumă, foișorul fiind construit deasupra intrării în gîrliciul pivniței (Calea Călărași) și pe care am considerat-o ca făcînd parte mai degrabă din arhitectura tîrgoveților, deși este amplasată într-un perimetru cu multe case țărănești. Este și acesta un exemplu al dificultăților de clasificare legate de multele elemente de tranziție între cele două categorii de arhitecturi. Un foișor central servind numai ca apărare a intrării casei (Calea Călărași nr. 207) are acoperișul în două ape cu fronton triunghiular.

Trebuie să notăm că foarte multe case țărănești din București apar acum mult îngropate în pămînt, în parte ca urmare a ridicării nivelului de călcare al străzilor. Denivelarea între podeaua casei și curte sau stradă poate fi de la 20 cm pînă la 70 cm, peretele casei măsurînd doar, în înălțime, 1,35 m de la sol la streășină. Poate însă ca această denivelare să fi fost inițială și atunci ne aflăm în fața unor exemplare de locuințe care continuă tradiția caselor pe jumătate îngropate, știut fiind că o întreagă categorie de locuințe construite deasupra solului au păstrat tendința de a fi cu ceva sub nivelul de călcare, după cum o dovedesc așa-numitele « cenușare » pe care le-am pomenit mai înainte.

Casele țărănești din cuprinsul Bucureștilor aveau acoperișul în patru ape. Materialul învelitorii s-a schimbat însă de mai multe ori în ultimele două secole. Trestia și stuful, folosite la început, au dispărut în a doua jumătate a secolului al XIX-lea și au fost înlocuite încă din secolul al XVIII-lea fie cu șindrilă măruntă de felul celei din Muscel și Dîmbovița, fie cu olane rotunde. Peste acoperișul de șindrilă de lemn s-a obișnuit să se bată tablă de fier, așa că azi încă se mai poate observa vechiul acoperiș din șindrilă ieșind de sub învelitoarea de tablă care s-a generalizat în București în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, înlocuind și olanele rotunde. Rare exemplare de case cu acoperiș de olane mai pot fi totuși văzute pe strada Agricultori, stradă făcînd parte din perimetrul cu relativ multe case țărănești din cuprinsul orașului București.

Decorul este unul din elementele cele mai revelatoare în privința schimbărilor produse în arhitectura țărănească în direcția transformării ei, destul de rapidă în secolele al XVIII-lea și al XIX-lea, în arhitectura tîrgoveților. Ca și în restul țării și mai ales în zonele etnografice reprezentative pentru decorul caselor țărănești — Gorj, Ciuc, Maramureș, Vaslui, Huși, Neamț, Suceava, Buzău, Vilcea, Mehedinți —, casele țărănești din București au avut la început decorul cioplit în lemn într-o factură strict geometrică. Cosoroabe, stîlpi, grinzi, — principalele elemente de înfrumusețare a casei țărănești aflate mai ales pe prispă —, erau cioplite în forme geometrice robuste, de o simplitate și claritate a compoziției am spune clasică. Cosoroaba era o grindă lungă, orizontală, al cărei decor consta în ciopliturile făcute pe fața de jos, cea care era la vederea privitorului ce intra în casă. Ea se sprijinea pe o serie de stîlpi ciopliți, a căror alcătuire comporta trei registre: unul superior, formînd « capitelul », de cele mai multe ori foarte simplu, constînd din două sau trei « brățări », de diferite grosimi și de secțiuni variînd între pătrat, hexagon și octogon, unul format din « fusul » propriu-zis al stîlpului, fie de aceleași secțiuni mai sus amintite, fie rotund, fiind mai mult sau mai puțin galbat, și, în fine, unul inferior, marcat la partea sa superioară tot de o brățară sau două și continuînd în jos cu o secțiune pătrată. În această parte inferioară fără înflorituri se prindea parmaclicul (balustrada) prispei.

La o anume epocă pe care am situa-o la sfîrșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea, acest decor rustic și echilibrat în componentele sale începe să se schimbe, prin intervenirea unui decor în care predomină liniile curbe. Schimbarea s-a făcut treptat, primul dintre elementele afectate fiind cosoroaba, la care în locul ciopliturilor unghiulare încep să apară o serie de acolade, din ce în ce mai desprinse din masa principală a grinzii, încît la un moment dat par a fi adăugate prin batere în cuie. Acest decor de tranziție, în

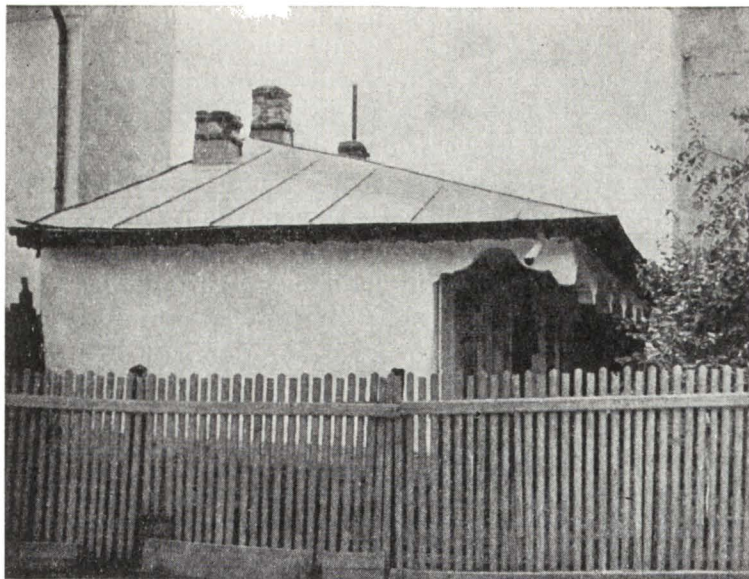


Fig. 13. — Casă de târgoveț de la sfârșitul secolului al XIX-lea; strada Mieilor (foto Paul Petrescu).

ce privește cosoroaba, apare la casele de pe Calea Călărași nr. 207 și 247. Se întâmplă însă să rămână vechea cosoroabă, cioplită puternic în stil rustic clasic, și să se înlocuiască stîlpii, cum s-a petrecut la casa de pe Calea Călărași nr. 273, unde cosoroaba de un profil aproape gorjenesc se sprijină pe stîlpi de evident stil bucureștean baroc cu « melci » imitînd ordinele grecești antice, așa cum se vor generaliza la casele târgoveților din orașele Munteniei în secolele al XVIII-lea și al XIX-lea.

În momentul în care cosoroaba de stejar dispare și este înlocuită cu o succesiune de arcade în paiaantă susținute de stîlpi sculptați în stil baroc, trecerea de la decorul vechii case țărănești la decorul casei de târgoveț este îndeplinită. Se întâmplă însă că dispare întii cosoroaba de lemn cioplit, înlocuită de arcaturi de foarte variate profile, dar aceste arcaturi se sprijină pe stîlpi de factură țărănească, simplu ciopliți. Și această situație este preliminară trecerii de la decorul țărănesc la cel al arhitecturii de târgovăț.

Situațiile reale sînt desigur mai complicate decît cea schematică aici redată. De exemplu, casa din Calea Călărași nr. 247, de origine evident țărănească, după cum indică planul dar și imensul lot de cultură pe care era construită, avea o grindă de felul celor cu acolade desprinse, deci de tranziție, căreia i-au fost scoși însă stîlpii originari de lemn și înlocuiți cu pilaștri pătrați de zidărie, dar care n-au mai fost amplasați pe locul stîlpilor de lemn, ci au fost împinși mai în față. La aceeași casă observăm că streășina este căptușită pe dedesubt cu astereală, iarăși un element de decor târgovăț, pe care îl socotim de origine meridională și care s-a răspîndit sub forma tencuielii de sub streășină în tot nordul Munteniei — Argeș, Muscel, Dîmbovița, Prahova, Buzău —, dar și în unele zone din Moldova.

Decorul cioplit era completat cu decorul policrom — stîlpii erau vopsiți în roșu, albastru, verde —, așa cum erau în toată Cîmpia Dunării, în Moldova, Dobrogea, și cu decorul în relief de tencuială, plasat mai ales la colțurile clădirii, în intervalul dintre ferestre, la ramele ferestrelor, pe capitelul dezvoltat de paiaantă dintre arcade.

În secolul al XIX-lea s-a răspîndit și decorul în trafor, manifestat mai ales sub forma paziilor, tăiate în profile simple, deseori în denticuli, ce inițial par a fi fost realizați în relief de tencuială în partea de sus a pereților. Paziile denticulare de la marginea streșinii par deci a imita stucatura denticulară de la baza streșinii.

Acoperișul avea la cele două capete ale coamei « bășici » de ceramică lucrate la Argeș, la Dărmănești-Prahova sau la Pisc-Pucheni, din care un exemplar l-am găsit încă la locul său pe coama unei vechi case de pe Calea Călărași: era înaltă de circa 50 cm, de culoare verde, smălțuită, și mai păstra trei din cele patru păsări-figurine în relief care încadrau vîrfurile. Casa era pe locul unui viticultor care încă la începutul secolului al XX-lea făcea vin din via pe care o avea în jurul casei. Bășicile de ceramică înlocuiau pe cele mai vechi — « țepe » de

Fig. 14. — Casă de târgoveț de al sfîrșitul secolului al XVIII-lea, la poalele dealului Mitropoliei (foto Paul Petrescu).

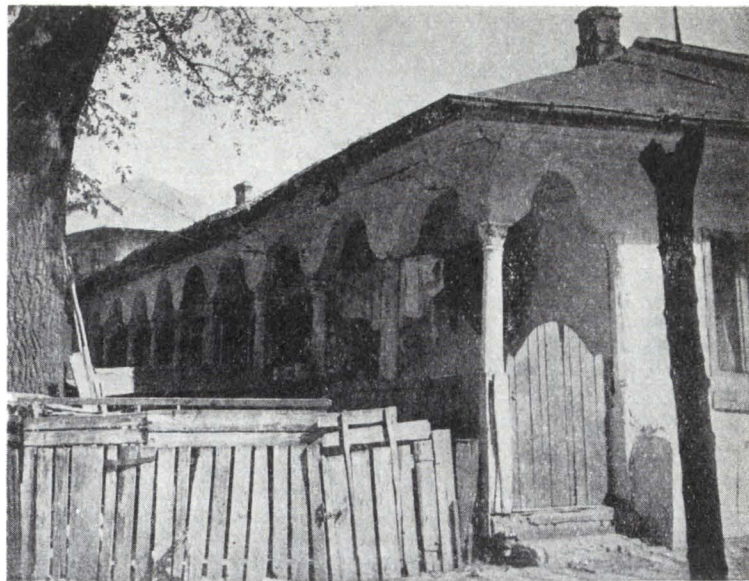
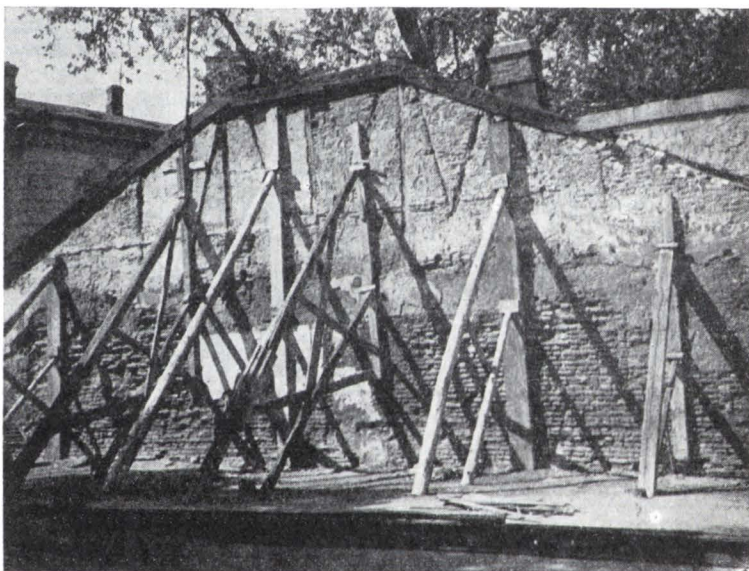


Fig. 15. — Spatele aceleiași case; se vede construcția «în paiantă» (foto Paul Petrescu).



lemn — și au fost înlocuite la rîndul lor de cele de tablă, care fie copiau forma sferică a celor de pămînt, fie se înfățișau ca un con simplu sau ca un steguleț.

Locuințele târgoveților bucureșteni sînt ceva mai bine cunoscute decît cele ale țărănilor, ele atrăgînd atenția arhitecților mai ales prin elementele ce le deosebeau în ambianța arhitecturală a Bucureștilor, așa cum rămăseseră ele, doar foarte izolate insule ale orașului de dinainte de marele foc de la 1847. Este evident că ele au fost înscrise pe listele monumentelor istorice tocmai ca purtătoare ale unui decor ce se singulariza în mijlocul atotstăpînitorului stil neoclasic ce în nenumărate forme și variante « occidentalizase » aspectul capitalei românești în cursul secolului al XIX-lea. Și dintre aceste locuințe de târgoveți numai foarte puține au oprit ochiul acelorași arhitecți, anume acelea care erau mai arătoase, altele au fost lăsate de o parte, părăindu-li-se a fi țărănești — părere evident greșită —, iar altele nu au fost luate în seamă din cauza hainei lor « neoclasic ». Sigur că între aceste puține exemplare recunoscute ca avînd valoare arhitectonică sînt cele deja prezentate de istoricii arhitecturii românești ³⁹, reluate și de bibliografi și autori de repertorii de monu-

³⁹ Casele de pe Calea Șerban Vodă nr. 33 și strada Mircea Vodă nr. 51, în GRIGORE IONESCU, *Istoria arhitecturii*

în România, II, București, 1965.



Fig. 16. Șirul de colonete sculptate la casa din strada Maria Rosetti nr. 9 (foto Paul Petrescu).

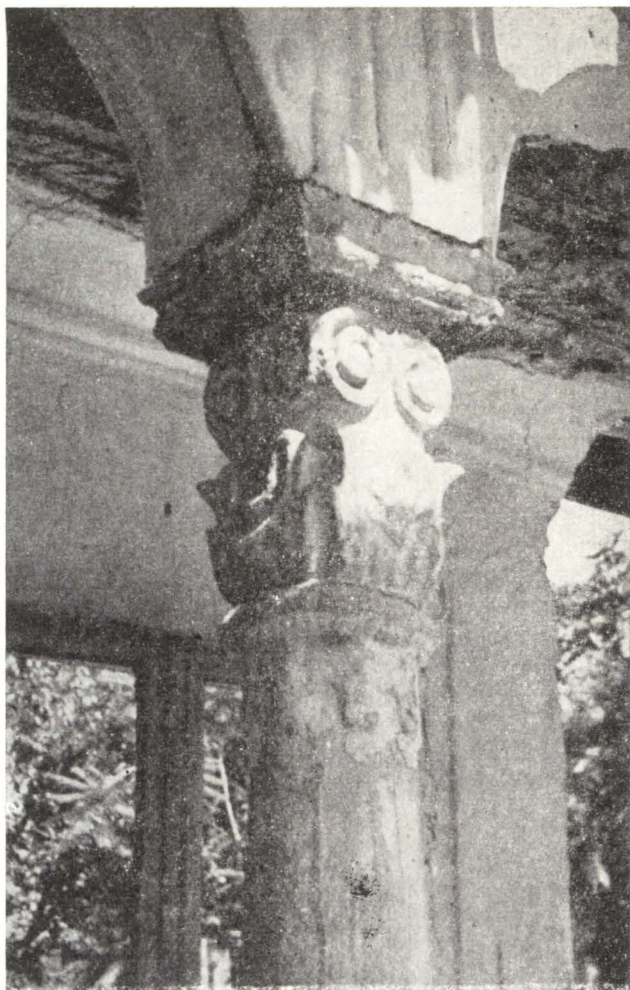


Fig. 17. — Capitel sculptat în stil compozit bucureștean la casa din strada Maria Rosetti nr. 9 (foto Paul Petrescu).



Fig. 18. — Arcade cu stucaturi florale la casa din strada Maria Rosetti nr. 9 (foto Paul Petrescu).

mente istorice ⁴⁰. La acestea se cuvin adăugate numeroasele și prețioasele informații cuprinse în lucrările ilustratorilor ce au pus pe hîrtie multe din aspectele Bucureștilor din secolul trecut, cu precădere din a doua treime a lui. Nu se poate să nu cităm desenele lui Luigi Mayer (1794), Auguste Raffet (1837), Michel Bouquet (1841), Charles Doussault (1841), C. Pop de Szathmary (1860), D. Lancelot (1860), I.R. Huber (1866), Preziosi (1868), ca și imaginile publicate în marile reviste ilustrate europene ale epocii: *L'Illustration* (1848), *The Illustrated London News* (1854), *Le Monde Illustré* (1859), *La Ilustración Española* (1877), aflate azi în diferite colecții publice și particulare din țară și parțial strînse într-un frumos volum pe care l-am mai citat ⁴¹.

Atenția istoricilor capitalei din trecutul nu prea îndepărtat s-a îndreptat tot către curțile domnești și boierești ⁴², deși se menționează existența unei negustorimi foarte active încă la începutul secolului al XVII-lea, potrivit unui călător nordic: « Suedezul Paul Strassburgh (1630) îl arată ca « un oraș întins și foarte mare, cu străzi și piețe bogate (...) Toate străzile și piețele orașului erau pline de mărfuri scumpe, pe care negustorii italieni, greci, armeni și turci le expuseră spre vânzare » ⁴³.

Surprinzător de puține date referitoare la arhitectura acestei celei mai numeroase categorii sociale bucureștene aflăm și în studiile recente dedicate istoriei orașului ⁴⁴. Din acestea am putut culege informații certe cu privire doar la trei case: una de pe strada Maria Rosetti nr. 9 ⁴⁵, cunoscută și fotografiată de noi în 1954, una de pe strada Enăchiță Văcărescu nr. 7 ⁴⁶ și una de pe Calea Moșilor nr. 280 ⁴⁷, de asemenea cunoscută și fotografiată de noi în 1962. Nu este vorba aici de a face inventarul complet al caselor de tîrgoveți din orașul București, pentru că după aprecierile noastre numărul numai al celor din a doua treime a secolului (1830–1865) este de circa 100, cele din ultima parte a veacului fiind cu mult mai numeroase. Să nu uităm că numai Calea Moșilor cuprinde cîteva sute de imobile, alcătuind un ansamblu reprezentativ pentru arhitectura urbană românească a secolului al XIX-lea. Ea ar trebui să alcătuiască nucleul unei rezervații arhitectonice orășenești, acum cînd se pune problema sistematizării Bucureștilor și în acest sector deocamdată ferit de tendința demolărilor fără nici o grijă pentru istoria și civilizația românească a orașelor din trecut.

Casele tîrgoveților au desigur planuri mai complicate decît cele ale caselor țărănești pe care le-am amintit mai înainte. Evoluția lor din acest punct de vedere a mers mai departe, dar ea a pornit tot de la prototipurile de plan locale. Firește că nu putem vorbi de o casă de tîrgoveț « monocelulară », dar începînd cu casa cu două încăperi se poate vorbi și de o adaptare a acesteia la nevoile de viață ale unei alte categorii sociale decît aceea a țărănimii. Chiar citatul pe care l-am făcut din Nicolae Filimon se referea tocmai la o astfel de casă

⁴⁰ Aceleași case, plus casa de pe strada Orzari, Popa Rusu, casa parohială a bisericii Răzvan, casa de pe Calea Călărași, în NICOLAE STOICESCU, *Repertoriul bibliografic al monumentelor feudale din București*, București, 1961.

⁴¹ *Bucureștii vechi. Documente iconografice*, în *Arhivele Bucureștilor*, nr. 1, București, 1936 (sub îngrijirea lui Adrian C. Corbu).

⁴² GEORGE D. FLORESCU, *Istoricul unei case vechi bucureștene, Casa Floreștilor din mahalaua Scorșarului*, în *Bucureștii vechi*, I – V, 1930 – 1934, București, 1935, p. 56; CONST. MOISIL, *Bucureștii și împrejurimile la mijlocul veacului al XVII-lea*, *ibidem*, p. 21 (curtea domnească și casa din Popești-Leordeni); EMANIL HAGI MOSCO, *O casă veche boierească în mahalaua Colței*, *ibidem*, p. 80 (fosta primărie).

⁴³ *Relatio*, în *Arhivul lui Cipariu*, I, p. 11, cf. CONST. MOISIL, *op. cit.*, p. 21.

⁴⁴ LIVIU ȘTEFĂNESCU, *Legăturile economice ale orașului București cu sud-estul european în a II-a jumătate a secolului al XVIII-lea*, în *București*, IV, *Materiale de istorie și muzeografie*, 1966, p. 355, vorbește de mărirea și importanța comercială a orașului: « Cu o populație de peste 60 000 de locuitori el întrecea Sofia, Atena, Belgrad, care nu aveau pe atunci încă 20 000 locuitori fiecare », citînd din DAN

BERINDEI, *Orașul București, reședință și capitală a Țării Românești, 1459–1862*, București, 1963, p. 143, în care se consemnează uriașul comerț cu bani și polițe al orașului care era trecut în rîndul agenților internaționali de circulație bancară ca Viena, Constantinopolul, Moscova, cu corespondenți la Seres, Tirnovo, Salonic, Sliven, Zemlin etc., adică în toți Balcanii; FLORIAN GEORGESCU, *Probleme de urbanism și sistematizare în București*, în *anii 1831–1848*, în *București*, IV, ..., 1966, p. 35, multă bibliografie și relații despre mahalale; același autor, *Realizări edilitare în Bucureștii anilor 1831–1848*, *ibidem*, p. 87, informații despre piețe, alei, grădini, iluminat, transport public; același autor, *Regimul construcțiilor în București în deceniile IV – V din secolul al XIX-lea*, în *București*, V, ..., 1967, informații de arhivă pentru case mari boierești și instituții, arhitecți, constructori; ȘTEFAN IONESCU, *Orașul București în timpul Domniei lui N. Mavrogheni, 1756–1789*, în *București*, IV, ..., 1966, p. 69, date despre fîntini, chioșcuri.

⁴⁵ ION DUMITRESCU, *Un exemplar de veche arhitectură din București dispărut*, în *București*, IV, ..., 1966, p. 257.

⁴⁶ NICOLAE VĂTĂMAN, *Două case vechi bucureștene*, în *București*, VI, ..., 1968, p. 273, casa Gianî Orășeanu.

⁴⁷ *Ibidem*, casa Colintineanu.

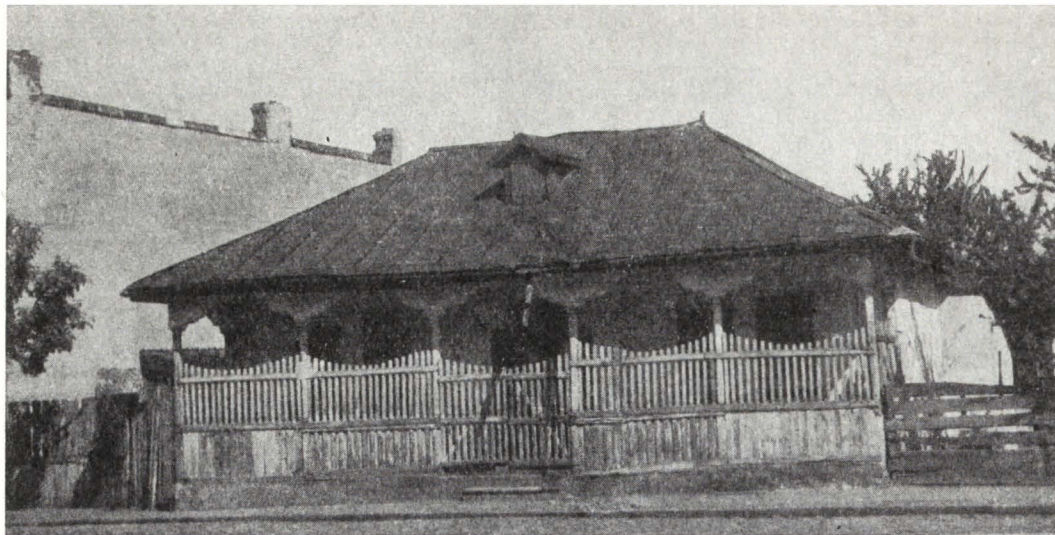


Fig. 19. — Casă de târgoveț din strada Orzari (foto Paul Petrescu).

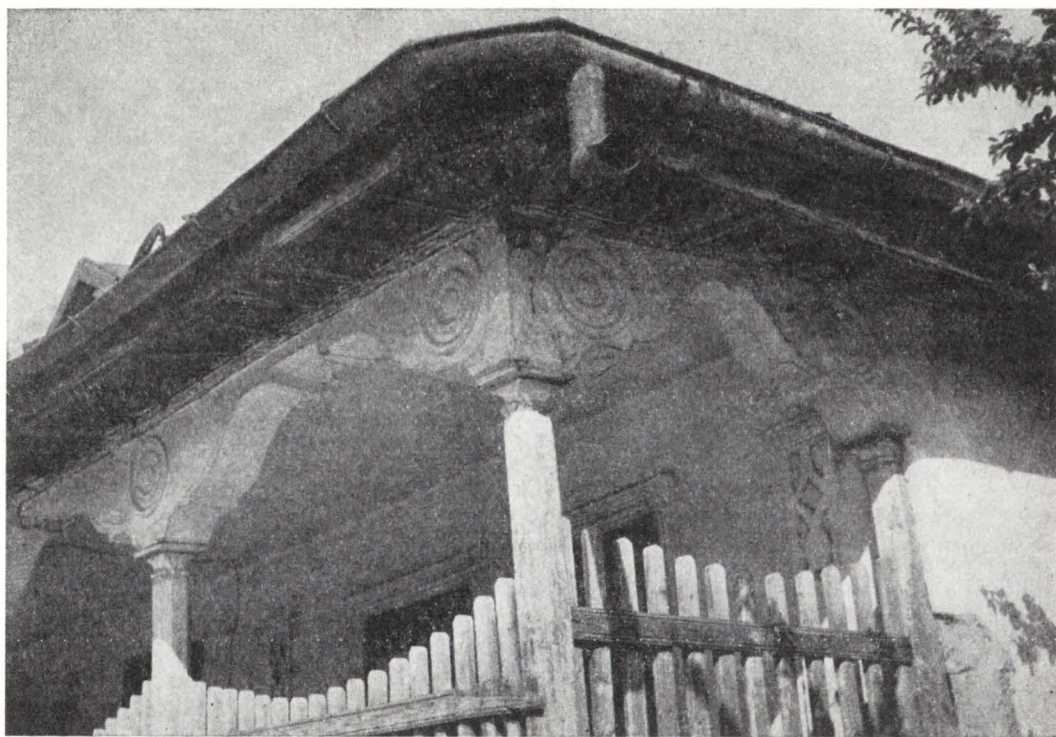


Fig. 20. — Detaliu de decor: arcade cu stucatură, stâlpi ciopliți și undreele, pilaștri și profile la ferestre, streășină tăvănită; casa din strada Orzari (foto Paul Petrescu).

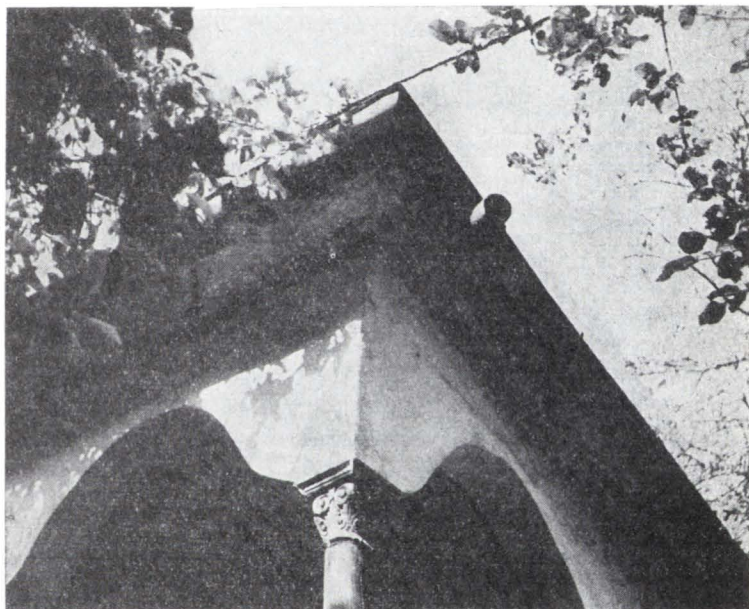
de târgoveț alcătuită numai din două încăperi, citat pe care l-am folosit la ilustrarea seriei de planuri țărănești din cauza inexistenței unor astfel de case la epoca înregistrării noastre (mijlocul secolului al XX-lea), dar care desigur vor fi existat înainte vreme.

Descrierea făcută de Nicolae Filimon este de mare preț și pentru faptul că ne înfățișează atât exteriorul unei case de târgoveț, lucru ce poate fi văzut și în relativ numeroasele ilustrații de epocă ce ne-au parvenit, cât și interiorul pe care l-a zugrăvit nu numai cu darul lui recunoscut de scriitor, ci și cu un remarcabil simț al observației exacte, conferindu-i

Fig. 21. — Casă cu foișor lateral construit pe gîrliciul pivniței; bășici de tablă, stucatură în denticuli, fereastră rotunjită sus; Calea Călărași (foto Paul Petrescu).



Fig. 22. — Detaliu de capitel sculptat și arcade din foișorul casei din Calea Șerban Vodă (foto Paul Petrescu).



astfel valoarea unui document istoric și etnografic. Dar să vedem mai întîi cum arăta pe dinafară o casă de tîrgoveț din prima treime a secolului al XIX-lea și care după toate probabilitățile data din secolul anterior: « La extremitatea despre miazănoapte a mahalalei Oțetarilor, era pe timpul lui Caragea o uliță înfundată, strîmtă și neîncetat plină de noroi. În acea uliță se aflau mai multe căsuțe învelite cu trestie, în care locuiau numai sacagii și căruțași. În mijlocul acestor bordeie mizerabile era o casă, care prin arhitectura ei de ordin otoman și prin mica grădină compusă din arbori roditori și flori, atrăgea foarte mult băgarea de seamă a trecătorilor.

Curtea acestei case era îngrădită cu uluci de stejar, ascuțite la vîrf și foarte înalte, iar în partea despre fațada uliței, avea parmaclicuri cioplite și așezate cu mare gust. În mijlocul îngrădirii era o poartă cu două canaturi, învălită cu strășină de uluci mărunțele, ca să o apere de stricăciunea ploilor. În vîrfurile aceluia înveliș erau doi căpriori în formă de sceptru, avînd fiecare la extremitatea de sus un cocoș lucrat în lemn foarte gros, iar pe fațada stîlpilor erau sculptați doi șerpi ținînd cîte un măr în gură.

Casa era de zid, cu un singur etaj și împărțită în două camere și un pridvor. Înveliștoarea ei era de olane, iar la cele două puncturi unde se unesc doliile avea cîte o bășică de pămînt smălțuită, cu vîrfurile în formă de pasăre. Ușa principală, ce conducea înăuntru casei,



Fig. 23. — Capitel de stîlp cioplit în stil compozit bucureștean; Calea Călărași (foto Paul Petrescu).

era compusă din mai multe bucăți de lemn lustruit cu rîndeaua și legate de căptușala principală prin cuie de fier alb cu capetele rotunde și lustruite.

Lîngă pridvor era o grădiniță formată din cîteva vițe legate în formă de boltă, un corcoduș, doi zarzări și cîțiva piersici, printre care erau cîteva brazde despărțite între dinsele de bucăți mici de cărămizi foarte frumos așezate (...) și pe prispa caselor erau așezate o mulțime de oale cu maghirani, indrușaimi și alte flori scumpe de pe atunci»⁴⁸. Informațiile conținute de acest text sînt multe și de o exactitate ce nu poate să nu surprindă pe cercetătorii arhitecturii vechi românești populare. În primul rînd, remarcăm calificativul de « bordeie » dat unor case învelite cu trestie, precum și diferența făcută între aceste case și aceea prezentată ca fiind de « ordin otoman », observație ce îndreptățește desigur afirmarea existenței unei puternice influențe orientale în arhitectura secolului al XVIII-lea în primul rînd. Precizarea gradului și formelor pe care le-a luat această influență în arhitectura civilă a țărilor românești rămîne încă să se facă. Credem că este vorba mai mult de reflexe în ordinea fațadelor și a decorului, întrucît planul, element esențial al unei case, va rămîne totdeauna cel local, legat de istoria și felul de viață autohton. Descrierea gardului și a porții pare a fi aproape legenda desenului amintit de noi mai înainte, aparținînd lui Charles Doussault: pe desen se poate recunoaște poarta cu două canaturi, căpriorii terminați cu doi cocoși, parmalicurile cioplite. Învelișul porții, însă, descris de Filimon este altul decît cel din desenul lui Doussault, care ne pare ceva mai oriental decît cel local, format dintr-un acoperiș trecînd peste ambele canaturi. Este posibil ca Filimon să se fi inspirat din desenul lui Doussault⁴⁹,

tipărit la 1854 în *L'Illustration* (romanul lui Filimon a apărut la 1863), dar îl va fi corectat sau completat cu ceea ce văzuse el însuși fără îndoială în mahalalele bucureștene ale timpului. De altfel tradiția porților sculptate s-a menținut în București pînă în zilele noastre (vezi fotografia noastră din 1954 — fig. 11), iar motivul șarpelui este de veche tradiție locală (vezi imaginea stîlpului de casă de la Comana, sat din apropierea Bucureștilor — fig. 12). De observat că unul din stîlpii porții i-a servit lui Doussault drept fundal și decor într-un alt desen al său (*Jeune fille du Mahala Stelea*) publicat în *L'Illustration* din 1853. Stîlpii de poartă și de gard, terminați cu volume ascuțite, se întîlnesc frecvent în mai multe zone etnografice românești, inclusiv unele din Muntenia (Buzău, Slatina). Decorul celui din stînga imaginii se aseamănă cu decorul unei intrări de pivniță (datată 1818) cules de Zagoritz și reprezintă versiunea mediteraneană (chiparosul) al celebrului motiv al arborelui vieții⁵⁰. Este adevărat că există oarecare deosebire între decorul geometric al porților țărănești românești și cel de factură florală, deși stilizată, de aspect oriental, de pe poarta din desenul lui Doussault; deosebirea este evidentă mai ales în felul de tratare al rozetelor: strict geo-

⁴⁸ NICOLAE FILIMON, *Ciocoi vechi și noi*, p. 243.

⁴⁹ *Bucureștii Vechi. Documente iconografice*, în *Arhivele Bucureștilor*, nr. 1, București, 1936, planșa XXVI.

⁵⁰ A. M. Zagoritz, desen reprodus de PAUL STAHL, *Vechi case și biserici de lemn din Muntenia*, în *SCIA*, 1963, nr. 2, p. 326.

metrică în arta țărănească românească, legată de arta nordică a lemnului (deși o asemenea redare geometrică se întâlnește și în Caucaz), mai liberă, reproducând petalele unei flori, în arta orientală constantinopolitană.

Despre casă, ne spune că era de « zid », bănuim că de cărămidă subțire sau de paiantă, și că avea « un singur etaj ». Un singur etaj însemna că era numai parterul sau avea propriu-zis un etaj? Ar putea să fie și cu etaj ridicat peste un parter scund, aproape un demisol, așa cum erau și multe case boierești din București, deoarece pe de o parte casa trebuia să aibă și o încăpere a focului (bucătărie), despre care Filimon nu ne spune nimic și care de obicei este așezată la parter. Pe de altă parte, vorbește despre prispa pe care se puneau oalele cu flori, dar și despre pridvor, care putea să fie supraînălțat. Dar putea să fie și numai un parter pentru că ne spune că « lângă pridvor era o grădiniță », iar prispa putea să fie numai în fața « caselor ». Expresia de « case » la plural este obișnuită în Muntenia și la București în special (« o pereche de case » însemnând de fapt o casă cu două încăperi, care în trecut purtau fiecare numele de « casă », așa cum și azi la țară încăperii de locuit i se spune « casă », deosebind-o de tindă sau « la foc ». Nu avem nici o indicație despre așezarea pridvorului, dacă era în axul median al casei sau era așezat într-o parte. Și nu știm nici dacă « pridvorul » era un foișor sau numai un « scos » în afară, construit adică în consolă, ce i-ar fi conferit acel aspect de « ordin otoman » despre care Filimon nu ne spune în ce ar fi constat. « Bășica » de pământ smălțuită așezată pe coama casei este un detaliu arhitectonic răspândit în Muntenia și Moldova (l-am descris noi înșine la o casă din București, având și păsări, cum spune Filimon), dar s-ar putea ca originea lui să fie totuși orientală, dacă ne gândim că în restul țării « țepele » de lemn împodobeau acoperișul și porțile. Filimon vorbește și el despre doi « căpriori » deasupra « streșinii de uluci mărunțele », adică de șindrilă. Ușa de lemn lustruit, construită din bucăți placate pe un suport, poate fi și ea tot de origine orientală, fiind cunoscută numai în sudul țării, nici Moldova și nici Transilvania necunoscând-o. Aspectul « otoman » era desigur dat de acoperișul de olane și de astereala de sub streășina mare și îngrijit lucrată, așa cum apare la aproape toate casele din ilustrațiile epocii. Așa cum Filimon îl descrie, exteriorul casei apare ca o îmbinare de elemente locale și de unele ce țin fără îndoială de influența orientală, am preciza constantinopolitană, reprezentând în România cea mai nordică și tardivă iradiere (secolele al XVII-lea și al XVIII-lea, secolul al XIX-lea fiind fără îndoială cel al sfârșitului acestei influențe la noi).

Să intrăm acum în această casă pentru a-i vedea interiorul așa cum l-a descris autorul nostru : « Interiorul caselor era astfel aranjat : una din cele două camere servea drept cămară pentru conservarea proviziunilor ; iar cea de a doua, destinată pentru locuință, era pardosită (pavată) cu cărămizi spoite cu vopsea roșie și avea două paturi turcești acoperite cu saltele, perne și macaturi de cit. Aproape de ferestre era o masă de brad acoperită cu o pânză albă cu marginile de borangic galben, pe care erau puse câteva cărți una peste alta, hîrtie de scris și o pereche de călimări de alamă ; iar sub această masă se vedeau un ișlic învelit în hîrtie groasă, o pereche de cisme turcești de saftian roșu și o strachină cu ouă. Pe peretele despre răsărit erau două icoane așezate pe o bucată de stofă. Lîngă dîsele se afla o sticlură cu aghiazmă, un mănunchiu (bucet) de busuioc uscat și câteva spice de grîu ; iar în fața acestor obiecte de devoțiune era spînzurată o candelă ce ardea neîncetat, dînd o lumină slabă și melancolică. Tavanul acestei camere era de grinzi și uluci de stejar frumos lucrate. Lîngă un alt perete și cam aproape de tavan, era o culme pe care stăteau atîrnate : un anterior, o giubea blănită, niște ciacșiri de șal roșu și câteva rochii. Osebit de aceste mobile ce indicarăm, mai era în această cameră o ladă de Brașov, câteva ulcioare cu apă de băut și o sobă oarbă, d'asupra căreia era pusă o tavă cu tacîmul dulceții și al cafelii ; iar în fridele de jos se vedeau câteva gHEME de lînă și o donicioară cu fuse » ⁵¹. Descrierea este făcută cu măiestrie, Filimon reușind să creeze o atmosferă demult dispărută din majoritatea caselor bucureștene, dar care se regăsește uneori, cu surpriza și plăcerea reînvierii unui trecut apus, în chiliile și încăperile mănăstirilor din preajma Bucureștilor, unde diferite obiecte și imagini amintesc

⁵¹ NICOLAE FILIMON, *op. cit.*, p. 244.



Fig. 24. — Casă cu etaj supralărgit, « scos » în consolă, prăvălie la parter, în București la 1860; desen de D. Lancelot publicat în *Le Tour du Monde* la 1866.



Fig. 25. — Uliță în București cu case cu etaj cu mușarabiuri la 1841; desen de C. Doussault publicat în *L'Illustration* la 1848.

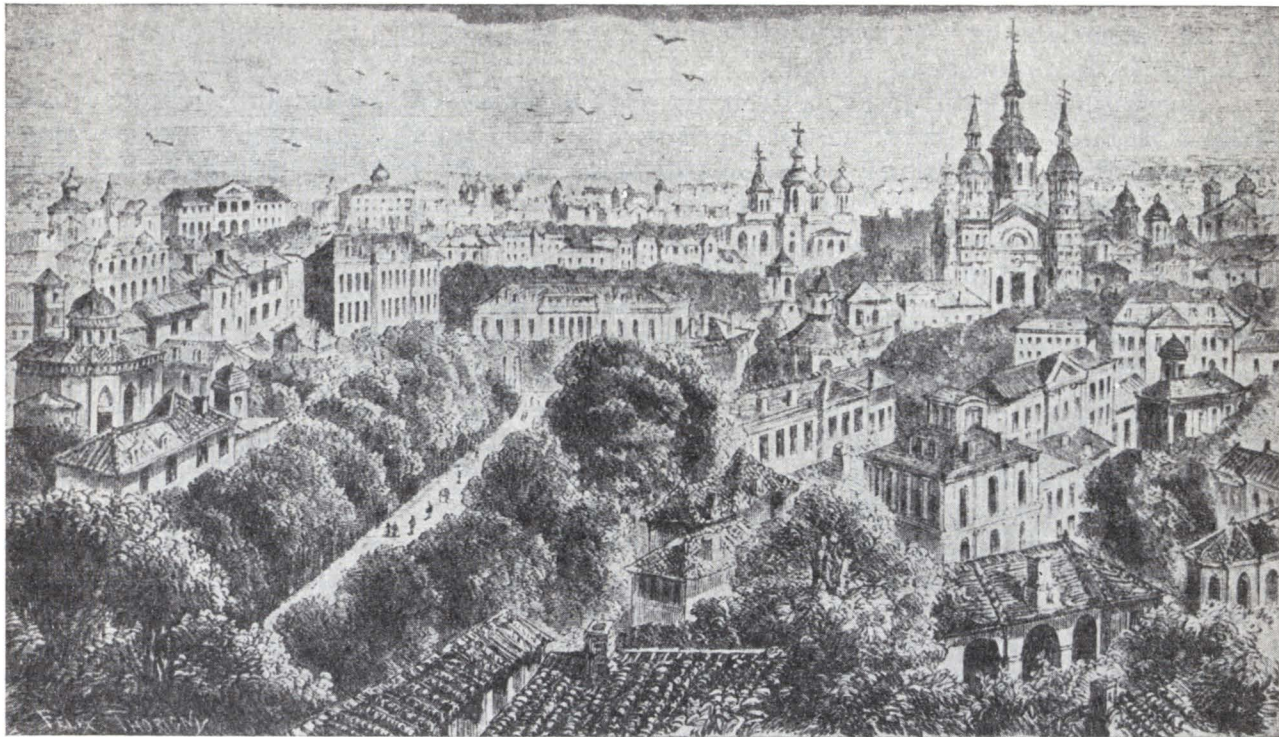


Fig. 26. — Bucureștii în 1859; predomină edificiile de factură occidentală; gravură pe lemn apărută în *Le Monde Illustré* la 1859.

de relațiile cu Țarigradul și muntele Athos, relații învăluite acum în ceața îngăduitoare a timpului scurs. Pentru cercetătorul ce ar încerca să recompună ambianța interiorului de târgoveț din secolul trecut, așezămintele mănăstirești din preajma Neamțului și din nordul Vilcii rămân singurele alcătuiți în care mai palpita ceva din ambianța locuințelor de acum mai bine de o sută și ceva de ani. O ambianță în care, așa cum se vede în citatul din Filimon, se întrepătrund, ca și în cazul exteriorului casei, elemente locale cu cele de rezonanță orientală. Între cele răspândite și în mediul rural românesc se află pardoselile de cărămidă, care uneori se puneau pe lat (ca în sudul Olteniei și Munteniei și în Dobrogea), alteori se puneau pe muchie (ca în Muscel, Dîmbovița, Mehedinți). Locală este și poziția mesei de brad, care și în casele țărănești este totdeauna așezată la fereastră între cele două paturi. Tavanul de grinzi și uluci și mai ales culmea — cu precizarea că este « aproape de tavan » — pe care sînt puse haine sînt elemente de asemenea tipice interiorului țărănesc românesc. Colțul cu icoane, lada de Brașov, ulcioarele cu apă de băut, ghelele de lînă și fusele din doniță sînt indicative certe ale puternicelor legături pe care interiorul de târgoveț bucureștean le mai păstra cu mediul rural, în care toate aceste obiecte au locul lor firesc. Orientale sînt în acest interior mai ales textilele, cele de pe pat și îmbrăcămintea, precum și obiectele legate de tabieturile răsăritului: dulceața și cafeaua. Ișlicul, hîrtia, cărțile și călimările ne dau știri despre îndeletnicirile orășenești ale unui târgoveț din tagma « scriitorilor ». În toată această descriere meticuloasă a lui Nicolae Filimon, pe care am prezentat-o pe larg tocmai pentru valoarea ei documentară privind o epocă de tranziție — trecerea de la legăturile preponderent orientale la cele preponderent occidentale —, stăruie o nedumerire destul de importantă: în acest interior, spune autorul, se află o « sobă oarbă », specifică sudului, estului și vestului teritoriului românesc (Crișana, Banat, Oltenia, Muntenia, Dobrogea, Moldova) în domeniul arhitecturii țărănești; unde se afla însă gura acestei sobe oarbe? Este posibil ca ea să se fi găsit în așa-numita cămară, care în acest caz ar fi de fapt o « tindă » în care se și gătea, așa cum se întîmplă în Oltenia, Muntenia, Banat, Dobrogea, și atunci planul casei rămîne cu două încăperi. Dar s-ar putea ca Filimon să fi spus « două

camere » nepunînd la socoteală și sala mediană în care se va fi găsit gura sobei oarbe, iar în acest caz ne-am afla deci în fața unui presupus plan cu trei încăperi, planul cel mai răspîndit la casele de tîrgoveți ale epocii.

Legătura cu fondul local arhitectonic și de organizare a interiorului, pe care o constatăm a fi puternică în cazul descris mai sus, este caracteristică categoriei sociale a tîrgoveților proveniți mai totdeauna din mediul rural. Această legătură este însă mai puțin vizibilă la categoriile sociale dominante, iar acest lucru l-a remarcat și Nicolae Filimon, care pentru aceeași epocă descrie și interiorul unui boier bogat: « Camera pregătită pentru primirea și ospătarea invitaților era un fel de salon pătrat, spoit cu var, și în mijlocul tavanului cu un cerc de flori arăbești tot de var, lucrate în relief, dar fără gust, nici măiestrie. Mobilierul se compunea din două paturi de scînduri înfundate (la pagina 155 autorul precizează « paturi turcești înfundate — P.P.), acoperite cu saltele și perne, peste care erau întinse macaturi de lînă de Brusa, cu ciucuri de Veneția pe margini. Lîngă zidul despre grădină era un sipet mare, îmbrăcat cu piele de căprioară albastră și legat cu fier alb, iar d-asupra lui era un alt sipetaș mai mic de lemn de nuc cu flori de sidef. În mijlocul camerei era un scaun de brad cu trei picioare, pe care erau puse patru sfeșnice de tumbac, cu lumînări de seu într'însele și o pereche mucări de alamă(. . .) »⁵². În acest interior singurul lucru ce ar putea fi local este scaunul de brad cu trei picioare, restul obiectelor fiind de proveniență în cea mai mare parte orientală, exceptînd dantela de Veneția și poate sipetul îmbrăcat în piele. Comparația între cele două interioare reflectînd moduri de viață diferite este foarte grăitoare în ce privește puterea tradiției locale ce se păstrase în sînul clasei de mijloc și care desigur guverna și arhitectura acestei clase, adică locuințele tîrgoveților. Peste cîteva decenii proporția va fi inversată între obiectele de origine orientală și cele de origine occidentală: pe la 1860 mobilele vieneze și franțuzești, țesăturile italienești și nemțești vor predomina în interioarele boierești și ale marii negustorimi. Evoluția interiorului de tîrgoveți va fi mai lentă și va mai păstra multă vreme piese de mobilier și mai ales țesături de tradiție locală. La fel și construcțiile tîrgoveților, cu tot decorul întii oriental apoi neoclasic occidental, vor rămîne fundamental legate de stratul autohton al casei țărănești, adaptate firește unor nevoi de viață citadine în relație cu ocupațiile inerente: comerț, meșteșuguri, administrație funcționarească.

Locuințele de tîrgoveți vor evolua, așa dar, ca plan în primul rînd. Pornind de la planul cu sală mediană și două încăperi, se va trece întii la planul cu sală mediană, două încăperi de locuit pe o parte a sălii și una mare, de obicei salonul, de partea cealaltă. Apoi se va trece la planul perfect simetric cu cîte două încăperi de o parte și de alta a sălii mediane, așa cum este împărțeala casei din strada Maria Rosetti nr. 9 și din strada Popa Rusu nr. 21. Încăperile din stînga (privind casa în față) erau mai mici. Această evoluție a fost destul de timpurie, dacă ținem seama că aceste case sînt databile din secolul al XVIII-lea. Planurile se dezvoltă nu numai în adîncime, ci și în lungime, apărînd încă un rînd de încăperi cu intrarea direct de pe prispă. Alteori în spatele încăperilor principale se construiesc cămări înguste, precum și bucătării. Prispă, ca element local important, nu lipsește aproape niciodată de la fațada acestor case. Nici foișorul nu este rar, după cum dovedesc casele de pe Calea Șerban-Vodă, de pe Calea Călărași, de pe strada Mircea-Vodă, ca și alte exemplare. Uneori foișorul se reduce la o intrare acoperită în fața ușii principale a casei, dar aceasta este etapa cea mai tîrzie, mijlocul secolului al XIX-lea, cînd de fapt nu mai avem a face cu un foișor, ci cu o « marchiză ».

Casele tîrgoveților sînt construite cel mai adesea din paiantă, adică un schelet de lemn umplut cu cărămidă subțire, semn aproape sigur al apartenenței casei la secolul al XVIII-lea. Acoperișul de șindrilă sau de olane a fost destul de timpuriu schimbat cu cel de tablă.

Decorul și fațada caselor de tîrgoveți au păstrat ordonanța celor țărănești în sensul preluării prispei cu șirul ei de stîlpi, dar înfățișarea este totuși alta. Principala transformare este datorită apariției arcadelor de paiantă care într-o anumită epocă par a se fi generalizat,

⁵² *Ibidem*, p. 147.



Fig. 27. — Casa din Șerban Vodă cu șirul de arcade de factură «orientală» pe o latură și cu fațada clasicizantă, ilustrând procesul de trecere de la un stil și o epocă la alt stil și altă epocă (foto Paul Petrescu).

constituind aproape o modă, dacă nu un stil. În toate ilustrațiile epocii pe care le-am pomenit, ca și la multe din exemplarele înregistrate de noi, pe teren, arcadele sînt nelipsite. Ele sînt însoțite pe fața lor exterioară de motive ornamentale în relief de tencuială, de cele mai multe ori albe. Stîlpii de lemn care susțin arcadele sînt ciopliți, așa după cum am spus, cu capitele inspirate din ordinele doric și corintic, dar ar putea fi și transpunerea în lemn a modelelor de piatră brîncovenești. Ultimele descoperiri făcute la Casa domnească înglobată în incinta Hanului Manuc ⁵³ demonstrează însă că acest fel de stîlpi de lemn sînt destul de vechi și deosebit de frumoși. Șirului de stîlpi de la fața prispei îi corespunde un șir de stîlpi angajați în perete, încadrînd ferestrele. Întreaga fațadă a caselor de tîrgoveți este marcată de jocul de lumini și umbre al arcadelor de foarte variate profile și al stîlpilor. Uneori ferestrele au partea de sus curbată și subliniată de un profil de zidărie sau tencuială. Streșinile frumos tăvănite sînt largi, iar acoperișul are la capetele coamei nelipsite bolduri sau țepe de lemn.

Decorul casei din strada Maria Rosetti nr. 9 este tipic pentru o cuprinzătoare categorie de case de tîrgoveți, cu un nivel, de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea și începutul celui de al XIX-lea. Este cel mai bine cunoscut, dat fiind că i s-a dedicat un studiu aparte. Stîlpii de lemn aveau un fus cilindric, ușor galbat, și capiteluri sculptate într-o stilizare naivă a ordinului corintic. În partea de jos stîlpii erau uniți printr-o balustradă făcută din baluștri strunjiți. «Deasupra capitelurilor, arcade decorative din paiantă erau construite după o curbă desenînd o linie compusă. Ornamente cu motive florale în relief executate din tencuială împodobeau arcadele în exterior. Pe fațada peretelui din pridvor (prispă—P.P.), șase pilaștri, încadrînd golurile ferestrelor și uși, se terminau sub o scafă profilată. O cornișe de inspirație clasică, din profile și denticule, termina pereții fațadelor sub streășina care era executată cu înfundătură întoarsă cu măiestrie la colțuri, prin dispunerea scîndurilor în

⁵³ CONSTANTIN JOJA, Curtea Veche, în *Arta*, 1968, nr. 12, p. 17.

evantai. Colțurile streașinei erau teșite, ca la acoperișurile cu șindrilă (acoperișul era de șindrilă peste care se bătuse ulterior tablă — *P.P.*), iar în centrul fațadei principale, aceasta ieșea în afară ca un cozoroc, adăpostind intrarea... În interior pereții se terminau cu o scafă din profile, iar tavanul primei încăperi din stînga (salonul) era decorat cu un panou conturat de profile și cadrilat în romburi»⁵⁴. Să adăugăm că prispa avea nouă stîlpi la fațadă și că ușa, ca la foarte multe case din epocă, avea deasupra o fereastră mică dreptunghiulară, așa cum se vede și într-o gravură publicată în *The Illustrated London News* la 1854⁵⁵, care ar putea să fie casa din strada Mircea Vodă așa cum arăta ea pe la 1850. Tradiția acestei ferestre dreptunghiulare deasupra ușii de intrare în tindă s-a păstrat pînă azi în satele din Muntenia și Moldova.

Un alt element caracteristic pentru fațadele caselor din epocă, de astă dată al construcțiilor cu două nivele, este așa-numitul de către Ion Ghica, în celebra sa descriere, «scos», adică un foișor închis construit în consolă. Element oriental de mare răspîndire în tot spațiul mediteranean, cunoscut sub numele de mușarabié, el se întîlnește și la casele tîrgoveților din București, după cum atestă destule ilustrații, printre care notăm cele ale lui Charles Doussault, înfățișînd o «uliță în București» la 1841⁵⁶, ale lui Michel Bouquet, arătînd «podul Caliței», tot la 1841, în care vedem un fel de adaptare locală a clasicului mușarabié, sub forma unor simple balcoane acoperite, susținute pe console curbate⁵⁷, sau ale lui D. Lancelot, avînd ca subiect o «casă în stil oriental» în București la 1860, cu etajul supralărgit și un mușarabié în consolă, sub un acoperiș de șindrilă, iar la parter o prăvălie cu obloane mari de lemn, care cînd se deschid formează o tarabă în fața casei⁵⁸. Case de acest tip nu se mai întîlnesc în București, ele mai putînd fi văzute, în cîteva rare exemplare, la Constanța și Sulina.

Acestea erau elementele ce dădeau Bucureștilor un aspect oriental și care au dispărut în marea lor majoritate în uriașul incendiu de la 1847, cînd au ars circa 2 000 de case, mahalale întregi. Imediat după mijlocul secolului, stilurile occidentale — neoclasic, neogotic —, a căror apariție începuse să fie notabilă încă de la începutul secolului, prind să se răspîndească larg în mediul clasei de mijloc bucureștene. În a doua și a treia treime a secolului, cartiere întregi se construiesc în așa-numitul sistem al caselor-vagon, concomitent cu care apare și stilul zis eclectic. Tîrgoveții de tot felul aspiră să-și însușească noul mod de viață, dovadă casele lor ce iau o înfățișare cu totul diferită de cea pe care o avuseseră casele generației precedente. Este adevărat, însă, că schimbarea se produce pe parcursul întregului veac al XIX-lea, imaginea Bucureștilor tipărită în *Le Monde illustré* la 1859, de pildă⁵⁹, fiind cu totul deosebită de cea a orașelor bulgărești sau sîrbești care au păstrat pînă la sfîrșitul secolului «atmosfera orientală», atmosferă dispărută în București și rămasă să supraviețuiască doar în cîteva izolate case de tîrgoveți. La 1869 o asemenea casă desenată de Preziosi⁶⁰ este de o evidentă factură occidentală.

Iradierea contactelor cu arhitectura orientală de nuanță constantinopolitană, dar cu adaptări atît de importante încît se poate vorbi de un stil românesc, în arhitectura urbană a secolului al XVIII-lea și a primei jumătăți a secolului al XIX-lea, s-a produs în provinciile sudice ale țării — Oltenia, Muntenia, Dobrogea — și în unele zone ale Moldovei. Ea a lăsat urme și în mediul rural, dacă n-ar fi să cităm decît arhitectura țărănească din Muscel, Dîmbovița, Prahova și Buzău în interesanta zonă a Chiojdurilor⁶¹. Este cert însă că această arhitectură românească cu tentă orientală se deosebește de cea continental-balcanică⁶². Unele asemănări pot fi făcute doar cu construcțiile din unele orașele bulgărești din Munții Balcani — Kotel, Jeravnea, Elena, Teteven, Etropol —, cu notabila diferență a lipsei în aceste orașele a caracteristicilor arcaturi, atît de frecvente în România (București, Ploiești,

⁵⁴ ION DUMITRESCU, *op. cit.*, p. 259.

⁵⁵ *Bucureștii Vechi. Documente iconografice*, București, 1936, planșa XXV.

⁵⁶ *Ibidem*, planșa XVIII.

⁵⁷ *Ibidem*, planșa XXII.

⁵⁸ *Ibidem*, planșa XXXIII.

⁵⁹ *Ibidem*, planșa XI.

⁶⁰ *Ibidem*, planșa XXXIX.

⁶¹ PAUL PETRESCU, *Monumente de arhitectură rurală din nord-estul Munteniei*, în SCIA, seria Artă plastică, 1968, 2, p. 175.

⁶² Cu privire la distincții a se vedea PAUL PETRESCU, *Considerații asupra raporturilor...*, loc. cit.

Cîmpulung, Tîrgoviște, Argeș), ca și a stucaturii. Dimpotrivă, mai apropiate de arhitectura bucureșteană ni se par construcțiile din Coprivștița și mai ales din Arbanasi, fostă așezare urbană, azi rurală, din preajma Tîrnovei, în care, după cum am amintit la începutul acestor pagini, se află și azi în picioare reședințe ale boierilor și negustorilor români. Complexele relații cu lumea orientală nu s-au desfășurat aidoma propagării unor cercuri concentrice dinspre Constantinopol înspre nord, ci au existat unele legături speciale care au ignorat distanțele geografice suplinite de contactele economice și sociale, mai ample și de altă anvergură cînd este vorba de București, metropolă a vremii în care se transplantau modele și felul de trai luxos al Constantinopolului, lucru care nu se putea întîmpla în micile orașele balcanice. Istoria complicatelor legături existente în secolele al XVII-lea și al XVIII-lea încă nu s-a deslușit în măsura în care ar fi necesară pentru elucidarea acestor aspecte din istoria arhitecturii românești, în special, și a sud-estului european, în general. Decalajele de ritm economic dintre diferitele zone ale sud-estului, precum și orientarea diferită ca intensitate și epocă înspre apus, explică diferențele aici evolute, după cum explică și dispariția timpurie a « atmosferei orientale » din orașele românești și persistența ei mult mai îndelungată în orașele amintite, care azi, la distanță de un secol și jumătate aproape, pot oferi sugestii despre cum vor fi arătat unele cartiere ale Bucureștilor în prima treime a secolului al XIX-lea. Diferențele s-au menținut și în perioada următoare, în nici unul din orașele de la sudul Dunării din dreptul țării noastre negăsindu-se dezvoltată arhitectura urbană de factură occidentală în gradul și de vechimea celei din România. Istoria caselor de tîrgoveți clădite în stilurile ținînd de lumea apuseană este însă un capitol încă necercetat și a cărui complexitate poate fi ușor presupusă.

SOZIALE UND HISTORISCHE VERHÄLTNISSE IM SPIEGEL DER STÄDTISCHEN BAUKUNST

Die Wohnungsbauten der Bauern und Bürger im 18. und 19. Jh. in Bukarest

ZUSAMMENFASSUNG

Im 18.—19. Jh. sind in der Stadt Bukarest ganz deutlich drei Arten von Wohnungsbauten zu unterscheiden: diejenigen die den Lebensanforderungen der Großbojaren und Großkaufleute entsprachen, diejenigen die dem Lebensstil der aus dem Bürgerstand bestehenden Mittelklasse (Handwerker, kleine Kaufleute und Beamten) dienten, so wie die die der Lebensweise des Bauerntums entgegenkamen, so wie dies in den Verhältnissen einer Großstadt wie Bukarest, die von Konstantinopel abgesehen weitaus größte Stadt auf der Balkanhalbinsel, der Fall ist. Dieses Schema ist zweifellos zu rigide, denn die einzelnen Kategorien können in zahlreiche innere Unterteilungen gegliedert werden. Im großen und ganzen entspricht es aber einer unbestreitbaren sozialen Gegebenheit. In vorliegendem Studium handelt es sich nur um die Wohnungsbauten der letzten beiden sozialen Kategorien: der Bürger und der Bauern.

Die Bauern- und die Bürgerhäuser werden beschrieben und der Reihe nach werden dabei Baustoff und Bauverfahren, Grundriß und Inneneinrichtung so wie Dekoration geprüft. Als Beweis werden zeitgenössische Beschreibungen so wie Illustrationen von den meistens fremdländischen Reisenden vom Ausgang des 18. und vom Anfang des 19. Jh. herangezogen.

Außer den Elementen, die an den alten örtlichen Bestand der rumänischen bäuerlichen Baukunst gebunden sind, können auch Elemente orientalischer Prägung nachgewiesen werden. Diese begannen im Laufe des 19. Jh. allmählich zu verschwinden; nach 1850 stellen sie nur noch Einzelfälle dar, denn sie werden bereits zu Beginn des 19. Jh. von den abendländischen Stilarten des Neuklassischen und später des Neugotischen ersetzt. Die Kontakte mit der orientalischen Baukunst konstantinopolitanischer Prägung fanden unter den Umständen einer starken Angleichung an die örtlichen Erfordernisse des Lebens statt, so daß in der städtischen Baukunst der beiden hier erörterten Jahrhunderte von einem rumänischen Stil gesprochen werden kann.

Die rumänische Baukunst orientalischer Prägung unterscheidet sich von der kontinental-balkanischen grundsätzlich, bis auf einige Ähnlichkeiten, die mit den Bauten in den Kleinstädten Arbanasi und Koprivștitza im Balkangebirge festgestellt werden können.

de ADRIAN GHEORGHIU

Pe un teritoriu dat, într-un contur de orice formă și suficient de mare, există o « mulțime numărabilă » de sate și numai câteva orașe. Dacă acest contur este rezultatul unor forme și structuri ale teritoriului însuși — relief, climă, ape, vegetație —, dar și al unui conținut de viață socio-istorică — oameni, producție, relații —, atunci el definește o regiune istorico-geografică și economică, în care o rețea specifică de orașe, de diferite mărimi și complementare, interferează organic cu o rețea aproape regulată de sate.

Aceasta, pentru că satele constituie o mare masă de unități de cazare aproape uniforme ca mărime și mai ales ca funcție (dominant agricolă) și sînt, pe anumite zone de producție (cîmpie, deal, munte), aproape uniform repartizate. Dintre aceste sate, cele situate într-un anumit contur natural (inițial dominant teritorial), în anume depresiuni, la anume confluente de ape sau drumuri etc., au devenit orașe, s-au completat adică treptat cu alte funcții, în detrimentul celei agricole, iar conturul teritorial a devenit o regiune. Desigur, au putut exista și orașe colonii sau cetăți izolate, așezate nu întîmplător față de rețeaua de sate existente.

Așadar, orașul devine *exponentul* și *catalizatorul* unei regiuni — mai mici (zona lui de influență) sau mai mari (în rețea cu alte orașe mai mici) — istoric, geografic și economic determinată, un rezultat mereu *contemporan* (deci și universal) pe un fond *mereu permanent* (deci și național).

Orașele au fost, de totdeauna, punctele prin care un popor trece la activități mai generale, mai complexe, o dată cu diferențierile de muncă și de clasă, o dată cu necesitățile de schimburi între zone și de difuzare în zone a produselor *meșteșugărești*, apoi *culturale*, apoi *industriale*, cel puțin sau inițial, într-o anume regiune. De aceea unele au și devenit concentrări de organizare — în trepte ierarhizate — a unor submulțimi de sate (zonă de influență), a unor mulțimi de submulțimi (microregiune, « județ », regiune).

Atunci, de unde rezultă și care este conținutul specificului național, regional și local al orașelor?

Cu cele de mai sus se poate spune că specificul național al orașelor — la modul cel mai general, mai abstract, dar și mai profund tradițional — rezidă în marea masă a satelor unui popor, de aceeași factură psihică, de aceeași limbă și cultură, evoluind unitar și organic într-un același teritoriu. Iar specificul local al orașelor este rezultanta funcțiilor, așezării și evoluției lor, *de la caz la caz*, este personalitatea lor.

Dar, între aceste două specificuri — primul prea general și al doilea prea particular — se înscrie specificul regional al orașelor, care poate fi și mai ușor și mai pregnant deter-

* Această încercare de sinteză-program (și metodică) a fost întocmită, într-o primă formă, în 1955—1956 (la fostul ISCAS), în cadrul tematicii « Rețeaua de orașe », pe baza unei analize de teren și a vechilor planuri directe 1:20000. Ea a fost inclusă apoi într-o lucrare, în colaborare, sub

titlul *Sistematizarea regională*, depusă la biblioteca Uniunii arhitecților din Republica Socialistă România, iar în 1967 a fost prezentată în cadrul unui ciclu de conferințe pentru studenți, la Institutul de arhitectură « Ion Mincu ».

minat și care, ca treaptă intermediară, poate contribui și la determinarea riguroasă a celorlalte două.

Pentru că regiunea este treapta marilor și chiar micilor *regiuni istorice*, a acelor prime formațiuni geografico-economice în cadrul unei aceleiași națiuni, care au condus deci de timpuriu la crearea orașelor în strictă și organică legătură cu o anume mulțime de sate într-un anume teritoriu.

La noi, sînt tocmai acele mici « țări », sau « voievodate », sau « județe », care au apărut în secolele XII–XIII în depresiunile sau la poalele arcului carpatic închis de munții Apuseni, în trecerea de la obștile țărănești libere (evident pe sate) la feudalismul primitiv (creator și de orașe).

Această mare unitate geografică — cetate naturală, înaltă, din care coboară dealuri prelungi, între multe riuri, spre trei mari șesuri: al Dunării, al Tisei și al Prutului — păstrase o populație dacă și daco-romană, care între secolele IV–X e.n., în fața popoarelor germanice și asiatice în migrație, a pendulat între cîmpie și munte - pădure. Pentru că aceleași popoare în migrație au ocolit de-a lungul celor trei șesuri cetatea naturală, centrală a teritoriului daco-roman. Este știut cît de greu au pătruns în această « cetate » doar goții (pe la Buzău și Trotuș) și mai târziu, după ocolire, doar slavii, avarii și maghiarii (pe Someș și Mureș), după cum nici romanii nu pătrunseseră ușor în secolul I e.n. Astfel încît orașele daco-romane (vechi și colonii), ca și orașele grecești de la Marea Neagră, vor fi fost distruse sau reduse din nou la sate, pentru ca pe urmele unora din ele să renască, o dată cu acele « țări » și « voievodate », o dată cu formarea unei conștiințe naționale, și majoritatea orașelor pe care le avem și astăzi.

Prin urmare, la noi, orașele sînt în genere produsul orînduirii feudale timpurii. Unele, cele din Transilvania, sub influența feudalismului central-european, celelalte, de dincoace de munți, încă în nesiguranță, vor păstra multă vreme aspectul de sate, de tîrguri cel mult, în jurul cetăților sau curților domnești, ceea ce și constituie unul din specificurile lor. Este remarcabil că la acea dată, organizarea orașelor și denumirile funcțiilor orășenești, în ambele zone, sînt aceleași — în traducere sau adaptare — cu cele din întreaga Europă. Ceea ce le conferă, încă de la geneza lor, un caracter *universal* (cel puțin pentru Europa). Și este ușor de văzut că în continuare, orașele, sau cîteva orașe, au sau tind și la acest caracter *universal* (mereu contemporan).

Universale erau și castrele romane pe tot întinsul imperiului sau chiar orașele-colonii ale expansiunii feudalismului central-european. Unele au fost transformate, reclădite sau înglobate și aproape de nerecunoscut în orașele firești ale regiunii respective, dacă *au răspuns* nevoilor și evoluției acesteia.

Atunci, cum determinăm *astăzi* și în ce constă specificul regional al orașelor noastre?

Desigur, este mai ușor să vorbim de specificul arhitecturii populare românești și chiar specificul zonal (cîmpie, deal, munte) sau regional (în unități geografice-istorico-economice) al satelor, datorită tocmai marilor mase statistice ale caselor țărănești și ale satelor. Iar aceste mase statistice au permis și o *tipologie* prealabilă determinării specificurilor.

Consider deci că drumul către precizarea specificului național, regional și local — sau numai regional — al orașelor trece de asemenea printr-o *tipologie a orașelor*, printr-o clasificare mult mai amănunțită a lor.

Tipologia satelor — mulțime de unități aproape identice ca funcții — se poate face și s-a făcut pe criteriile: *așezării* pe teren, *formei* în plan și *structurii* constructive și de circulație (de asemenea în plan). Nu s-au introdus — din cauza desigur și a uniformității construcțiilor și înălțimilor — criterii *plastice-spațiale*.

Într-o tipologie a orașelor, criteriile *așezării*, *formei* și *structurii* sînt evident necesare, dar nu și suficiente. Ele trebuie multiplicat (formînd o matrice), pentru că singure *așezarea*, *forma* și *structura* (așa cum au intervenit în tipologia satului), în cazul orașului nu dezvăluie decît unele caractere urbanistice *formale*, de aceea ele se cer legate de evoluția istorică și economică a orașelor, de funcțiile lui complexe și multiple. Mai mult, pentru specificul regional al orașului — accepția de exponent și catalizator al unei mulțimi de sate — criteriile

trebuie să poarte și asupra schimbului de forme și structuri urbane și arhitecturale dintre sat și oraș.

De aceea, preliminar, criteriile unei asemenea tipologii a orașelor, care să conducă la specificul lor regional, s-ar împărți în trei mari categorii:

I. Criterii plastic-teritoriale

1. Așezarea în regiune, ocuparea și prelucrarea unui teritoriu (relief, ape, vegetație, drumuri etc.).

2. Forma în plan, delimitarea vetrei explicată în funcție de teritoriu și dezvoltare. Caracterul închis sau deschis, rezervele.

3. Forma în spațiu, adică siluetele arhitectonice în legătură cu relieful, accesele, monumentele etc. Perspectivele exterioare, depărtate, apropiate, de-a lungul arterelor de penetrație.

4. Structura plană interioară (textura stradală), regulată, neregulată, cadrilată, radio-concentrică (parțial sau integral).

5. Structura spațială interioară. Volume construite, înălțimi, etajări pe teritoriu, profile, forme în amfiteatru, ocuparea cornișelor, capete de perspectivă, accente spațiale, dominante etc.

II. Criterii constructiv-funcționale și arhitectonice

1. Materiale, vechime, stiluri.

2. Zone de locuit vechi și noi.

3. Monumente și zone istorice.

4. Zone economice. Industriale și de schimb.

5. Zone verzi.

III. *Criterii structural-estetice*, ca o consecință, în parte, a celor de mai sus. Este vorba de a stabili tocmai acele zone, structuri și monumente cu un anumit caracter de permanență și specific istoric-funcțional și estetic. Criteriile înseși pot rezulta diferit de la oraș la oraș, ca de exemplu:

1. Regimul de construcție: închis, deschis, calitățile lui estetice și reprezentative, legăturile lui cu arhitectura populară regională.

2. Marile monumente istorice și zonele lor înconjurătoare, contribuția lor la estetica urbană și gradul de specificitate în regiune și în țară.

3. Raporturile între vechi și nou întrucât indică sau nu un specific local, o potențare a unui specific regional, popular sau cult-tradițional.

Dar aceste criterii structural-estetice pot constitui sau se pot apropia de o sinteză — de un caracter general —, după cum pot constitui și criterii ipotetice de lucru, caracterizări inițiale oarecum intuitive, dar bazate pe o primă analiză comparativă.



Fără deci a insista asupra unor indici, care să măsoare criteriile plastic-teritoriale și cele constructiv - funcționale și arhitectonice (eventual și cele structural-estetice), se poate face o primă clasificare a orașelor noastre (vechi) pe baza unor aspecte generale, ele însele rezultatul inițial al unor combinații de câte două-trei din criteriile de mai sus. Astfel:

I. *Sub aspect general structural*, rezultând din criterii geografico-istorice largi și regi-muri de construcție, se disting două tipuri de orașe: cele din vechea Țară Românească și Moldova și cele din Transilvania, la rîndul lor distribuindu-se de-a lungul unor cercuri concentrice de relief și influențe.

1. *Orașele din vechea Țară Românească și Moldova*, în marea lor majoritate mici, se caracterizează printr-o schemă (structură plană) spontană, neplanificată, cu construcții aproape dispersate în curți mari, cu locuri mari virane și chiar terenuri de cultură între curți

sau străzi. Ele au deci un aspect încă legat de cel al satelor din regiunile respective, în special deosebit de înverzit. Astfel încât golurile, culturile sau livezile interioare ale acestor vechi orașe au contribuit, o dată cu dezvoltarea și construcția lor în timp, împreună cu textura stradală neplanificată, la aspectul de pînă mai ieri — *haotic și inegal* — al unora din aceste orașe: *București, Craiova, Ploiești, Bacău, Iași*. Acestea prezintă goluri sau cartiere și periferii rămase cu totul în urmă, cu case joase de aspect rural (uneori alături de noi ansambluri de blocuri). De remarcat că suprafața Bucureștiului (aproape și forma) este cît a Parisului.

Orașele din vechea Țară Românească și Moldova se deosebesc între ele și deci își trag specificul regional și local pe patru mari linii-centuri, ocolind arcul carpatic:

a. Orașele de *deal și munte* care mai păstrează încă foarte diluat caracterele unor orașe de ev mediu, la limita între sat și oraș. Sînt *orașele istorice*, centre ale vechilor « țări » și reședințe domnești sau episcopale pentru cîteva secole, cu multe monumente civile și religioase, sau ruine de cetăți, păstrînd un nucleu aproape compact de clădiri vechi, marcînd o nouă trecere de la sat la oraș, prin secolele XVIII—XIX. Sînt orașele: *Rîmnicul-Vilcea, Curtea-de-Argeș, Cîmpulung, Tîrgoviște, Piatra Neamț, Suceava, Rădăuți*.

b. Orașele de *contact deal-cîmpie*, dezvoltate ca centre de schimb, în care urmele unor așezări vechi au dispărut sub forme și construcții mai noi, cu un aspect propriu datorit trecerii de la sat la tîrg și apoi la oraș « capitală de județ », cu un mic nucleu comercial-administrativ, produs al secolului al XIX-lea. Sînt orașele generate de vechi vaduri și locuri de schimb între munte și cîmpie: *Tîrgu-Jiu, Pitești, Ploiești, Buzău, Focșani, Bacău*.

c. Orașele de *cîmpie*, care centrează mari regiuni, dominant de șes (sau le înconjură), foarte diferite ca mărime, dezvoltate spontan radioconcentric, foarte mari și vechi centre istorice: *Craiova, București*, altele mici, mai noi, parțial planificate, ca *Roșiorii-de-Vede, Alexandria, Slobozia*.

De remarcat că Bărăganul — de curînd *centrat* prin Slobozia — este *înconjurat* de mici așezări mai vechi: *Urziceni, Mîzil, Fetești, Călărași*; iar în continuarea centurii, în Moldova (podîș), se găsesc orașele de-a lungul Siretului.

d. Orașele *de-a lungul Dunării* și apoi *Prutului* prezintă un vechi nucleu (portuar) spontan dezvoltat, înconjurat sau întregit în secolul XIX-lea cu o structură planificată: *Turnu-Severin, Giurgiu, Brăila* sînt singurele orașe din vechea Țară Românească cu zone sistematizate. Pe Prut sau aproape, în zone deluroase, de o structură diferită, sînt *Huși, Iași, Botoșani*.

2. Orașele din Transilvania, de o mărime mijlocie, prezintă majoritatea un *nucleu central vechi planificat* (ca orașe de factură central-europeană de ev mediu alăturate sau suprapuse unor vechi sate). Construite de la început (secolele XIII—XIV) compact, cel puțin în nucleul vechi, de burg, prezintă și un aspect urbanistic arhitectonic unitar, de stiluri diferite (gotic, Renaștere, baroc), care cel mai adesea pot coexista într-un același ansamblu tocmai prin reducerea și adaptarea lor și prin ordonarea urbanistică (textură stradală regulată, piețe, niveluri și înălțimi nu prea mari și păstrate, culori armonizate, întreținute etc.). Aceste orașe se deosebesc totuși între ele, ca exponente ale unor regiuni cu procente diferite de naționalități conlocuitoare, așezate pe relieful variat al Transilvaniei.

a. Orașele de podîș, așezate pe rîuri, în amfiteatru sau la confluențe, în general mici: *Sighișoara, Mediaș, Alba-Iulia, Turda*.

b. Orașele *depresiunilor submontane sau de pe marile rîuri*: *Hațeg, Petroșani* (mai izolate), *Sibiu, Făgăraș, Brașov, Tîrgu-Mureș* și, la ieșirea din « Cetatea naturală centrală », *Deva, Cluj, Dej*.

c. Orașele de sub munte, între dealuri, spre cîmpia Tisei, unele foarte mici: *Baia-Mare, Beiuș, Brad, Lugoj, Caransebeș*.

d. Orașele de cîmpie, mari, în parte planificate, de influențe mai noi baroce, clasici-zante, de influențe central-europene, ca orașe de graniță ce sînt: *Satu-Mare, Oradea, Arad, Timișoara*.

Așadar, orașele din Transilvania apar aproape definitiv încheiate în partea lor veche, adaosurile ulterioare fie în interior, fie prin extensiuni conferindu-le caracterul de « mereu contemporane » pe firul propriei istoricități. Aceasta spre deosebire de orașele din vechea

Țară Românească și Moldova, al căror *specific poate rămâne tocmai structura lor rară*, în care spațiul clădit și spațiul verde (sau liber), aproape egale, au permis și permit dezvoltarea lor în întâmpinarea orașului modern. Rămîne de găsit un just raport între aceste spații și între zonele vechi valabile și noile ansambluri sau construcții izolate.

II. *Ca forme în plan și în spațiu* (inclusiv profile), majoritatea orașelor noastre sînt *areolare*, uniform dezvoltate în toate direcțiile, acoperind un contur circular sau poligonal. De cele mai multe ori, în timp, orașele mari au trecut succesiv de la *areolar* la *tentacular* și apoi, din nou, la areolar prin umplerea treptată a golurilor dintre tentacule (pe riuri sau artere de circulație). Este cazul orașelor *Craiova, București, Brăila*, în parte și *Brașov, Cluj, Iași*. Primele două, ca și alte orașe areolare, de cîmpie, în depresiuni sau pe ușoare ondulații de teren, nu au reușit să pună în valoare cornișele (decît în prima fază a ocupării acestora, de exemplu la București), ulterior, prin construcția nesistematizată și înălțimi nepotrivite, cornișele s-au pierdut (după cum s-a pierdut uneori și valoarea riurilor străbătînd așezarea).

Orașele *tentaculare*, în zonele de deal și podiș sau în depresiuni și la confluente, au rămas ca atare (condițiile de teren nu au permis ocuparea unghiurilor dintre tentacule). De exemplu: *Sighișoara*, în parte *Cluj și Iași*.

Firește, orașele de vale, în zonele de deal și munte, s-au dezvoltat *liniar*, inclusiv mici tentacule, sau mai ales s-au ridicat pe terase, păstrînd în general un nucleu central. Astfel sînt: *Rîmnicul Vilcea, Curtea-de-Argeș, Cîmpulung*, și pe terase, în amfiteatru chiar, *Pitești, Tulcea*.

Forma în plan, inclusiv adaptarea la teren, la microrelief și structura spațială, conduc la anume siluete, la o anume participare la peisaj. Majoritatea orașelor din Transilvania, așezate pe promontorii, ele însele purtătoare a cîte unui vechi ansamblu de monumente, cum sînt *Sibiu, Sighișoara, Mediaș*, prezintă siluete caracteristice aproape din toate direcțiile de acces. O mențiune specială pentru *Sighișoara*, al cărui promontoriu este în același timp un « martor de eroziune » aproape în centrul unei mici depresiuni pe ale cărei pante — în amfiteatru — s-a dezvoltat orașul mai nou. Orașele din vechea Țară Românească și Moldova, majoritatea de vale, și cîteva din Transilvania, de depresiune, chiar cînd conțin numeroase monumente pe verticală, nu prezintă siluete clare în spațiu. Ele se profilează pe munți, coline cu dezvoltări proprii în amfiteatru (*Brașov, Sighișoara din interior, Deva, Curtea-de-Argeș*), sau prezintă *panorame plonjante* (*Brașov — în parte —, Cîmpulung, Iași, Tîrgoviște*).

★

Așadar, cu o geografie și o istorie (se înțelege și social-economică) a orașelor, strîns legate de regiune, și cu o analiză a formelor și structurilor urbanistice și arhitecturale (inclusiv cele actuale, după o experiență nouă de circa 20 ani), trecînd printr-o analiză complexă *tipologică* a lor, pe țară am putea ajunge la determinarea specificului lor (ca *invariant* spațiu temporal) pe cele trei trepte: local, regional și național, accentuînd inițial pe treapta mijlocie, regională.

Din acest înțeles complex al specificului, am putea extrage acele rezultate dominant estetice, deci invariant culturale și plastic-teritoriale, referitoare la viața și evoluția formelor și structurilor semnificative regional și local.

Desigur, fără a fi epuizat și definitivat criteriile, combinările lor « matriciale », și doar estimînd o tipologie a orașelor din țara noastră, ceea ce pare a fi specific este *modalitatea* de adaptare la peisaj, de transformare economică judicioasă deși spontană a terenului, de prelungire, evoluție și ierarhizare — cultural estetică — a formelor și structurilor urbane și arhitecturale populare dintr-o anume regiune. Pentru că acest specific — local, regional și național — nu constă în anumite detalii (să spunem ornamentice), nici într-o anumită distribuție în plan sau în spațiu a unor forme, nici într-o schimbare de scară ; ci într-o modalitate de rezolvare nouă (și a acestora), unitară și organică, *de la detalii pînă la ansamblu* și mai departe *în peisaj și în regiune*. În acest sens, ceea ce trebuie înțeles, valorificat și potențat cu mijloace actuale este *scara orașului*, modulul (în sensul unității de măsură locale) în

raport cu regiunea sa, adică tocmai proporționarea formelor și structurilor orașului cu alcătuirile geografico-istorice, imediate și tradiționale; și este încă *scara umană* în interiorul orașului, adică proporționarea între spațiul clădit și spațiul liber (de circulație sau plantat). Aici urmează a se realiza, a se transpune la scara orașului acel *spațiu semiînchis* specific arhitecturii populare românești.

De aici trebuie să mai rezulte scara și raporturile de poziție și mărime *între nou și vechi*, atât pentru valorificarea vechiului (cînd este cazul), dar și pentru umanizarea și înscrierea în peisajul constituit, în ființa orașului a noului (în măsura în care există). Mai ales că aceasta s-a petrecut continuu, fapt pentru care se și poate spune că orașul este un rezultat *mereu contemporan* (cu un anume grad de universalitate), pe *un fond mereu permanent* (al tradiției culturii naționale).

De aceea, pentru trăirea estetică (componentă formativă a proiectării urbanistice și de arhitectură) a acestui fenomen al specificului cultural-național al orașelor noastre (în spațiu-timp), pentru înțelegerea lui este utilă, în permanență, *surprinderea trecerii de la sat la oraș* (și reciproc) în diferite etape și diferite regiuni, în cadrul și pentru o tipologie a orașelor.

POUR UNE TYPOLOGIE DES VILLES DE ROUMANIE

RÉSUMÉ

Dans une région — géographique, économique ou historique — il y a toujours une interpénétration entre le réseau spécifique des villes et le réseau presque régulier des villages, les villes constituant en même temps des nœuds expressifs et des catalyseurs de cette région. Les villes sont des résultantes toujours contemporaines (donc de fonctions complexes et de caractère universel) sur le fond toujours permanent de la région et de ses villages (donc aussi psychique-national).

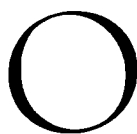
La spécificité — locale, régionale ou nationale — des villes doit être le résultat d'une typologie, s'appuyant sur des critères plus complexes que ceux de la typologie des villages. Ces critères peuvent être plastiques-territoriaux (situation dans la région, reliefs, etc.; conformation et structure — plane et spatiale) et constructifs-fonctionnels (zones, matériaux, monuments historiques, architecture de diverses époques, etc.). De ces deux familles de critères doivent résulter les caractères tenant de la structure et de l'esthétique de la plus grande spécificité locale, comme par exemple les différents rapports entre l'espace libre et l'espace construit, entre les monuments et la masse des autres constructions, etc.

Ayant émis une hypothèse initiale, l'auteur présente une classification et aussi une typologie des villes de Roumanie sous l'aspect général de leur structure par rapport aux grandes régions historiques et aux zones géographiques, ainsi que sous l'aspect de la forme plane et spatiale par rapport à une géographie locale.

On arrive ainsi à préciser les caractères et l'échelle (métrique et humaine) propres à la ville, par rapport à l'ambiance, ainsi que les possibilités actuelles de transformation sur le même fond et dans le même esprit national.

MODALITĂȚI STILISTICE ÎN DECORUL INTERIORULUI ȚĂRĂNESC DIN NORDUL TRANSILVANIEI

de ROSWITH CAPESIUS



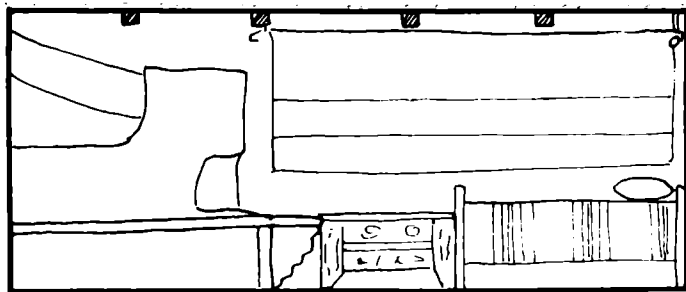
rganizarea spațiului de locuit, realizată în funcție de necesitățile și posibilitățile practice conform unei structuri stilistice proprii, exprimă aidoma unei scrieri sau unor ornamente trepte de evoluție în gîndirea oamenilor. Astfel, interiorul casei țărănești constituie un ansamblu funcțional artistic a cărui studiere contribuie la cunoașterea mentalității populației rurale. Compoziția și cromatica sînt elementele lui componente care, schimbîndu-se în decursul istoriei, determină specificul zonal sau, pe arii mai largi, specificul regional sau chiar național. Factorii hotărîtori în transformarea spațiului de locuit sînt pe de o parte starea economică a gospodarilor, iar pe de alta tipul și modul de organizare politico-administrativă a zonei de care aparțin, factori care se schimbă de la etapă la etapă. Interiorul țărănesc reprezintă astfel un document viu în măsură să elucideze unele fenomene sociale petrecute cu decenii în urmă, deoarece în amenajarea casei se imprimă vizibil preocupările populației țărănești. De aceea interiorul casei poate fi comparat cu o ideogramă colectivă care semnalează schimbările survenite în viața acesteia.

Cu toate că aspectul camerei de locuit se modifică de la generație la generație, legile după care se compune interiorul casei țărănești românești și în special al celei din Maramureș se mențin în permanență. Compoziția se dezvoltă de la simplu la complex, asimilînd influențele survenite în concordanță cu etapa de evoluție a interiorului. Dacă în cele mai multe ramuri ale artei populare din zonele aflate în apropierea orașelor diferite mode pătrund relativ ușor, pentru ca după un timp nu prea lung să fie iar respinse, gustul populației îndreptîndu-se spre forme și structuri apropiate de filonul artistic tradițional, în cadrul interiorului țărănesc, mai puțin expus prin complexitatea lui acestor oscilații, transformările se fac într-un ritm mai lent.

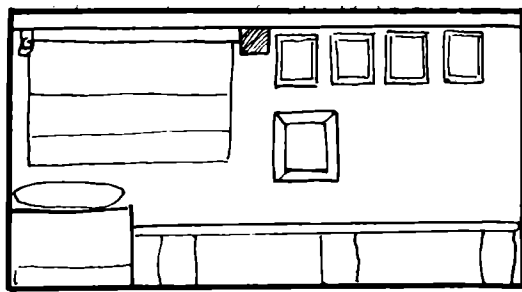
În interiorul casei țărănești din nordul Transilvaniei fenomenul schimbărilor stilistice survenind de la o etapă la alta poate fi urmărit în mod deosebit, deoarece aici, pe un teritoriu relativ mic, s-au dezvoltat forme decorative variate pornind de la prototipuri foarte asemănătoare. Menționăm că cele expuse în articolul de față se bazează pe cercetările de teren efectuate în zonele Lăpuș, Chioar, Maramureșul istoric, Codru și Oaș.

Date mai precise asupra evoluției interiorului din aceste regiuni lipsesc pînă spre sfîrșitul secolului al XVIII-lea și începutul celui al XIX-lea, perioadă din care provin cele mai vechi piese pe care le cunoaștem. Se poate presupune, pe baza materialului încă existent, cît și din relatările informatorilor, că, legată de evoluția economică a zonelor, structura interiorului a fost pe parcursul timpului foarte unitară. Vom începe de aceea să urmărim transformările stilistice de la tipul de casă și de interior a cărui prezență este atestată cu mici diferențe în toate zonele mai sus-menționate.

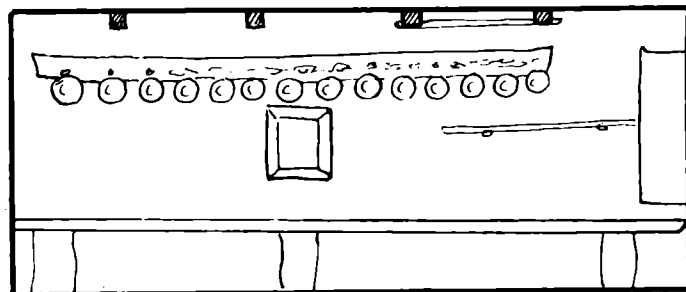
Este vorba de interiorul casei cu două sau cel mult trei încăperi, dintre care una constituie cămara, cealaltă tinda rece și una singură este amenajată pentru locuit. Compoziția camerei de locuit, foarte simplă, se reîntîlnește în toate zonele aproape fără nici o schimbare. Piese principale sînt dispuse în modul următor: în colțul format de pereții A și B



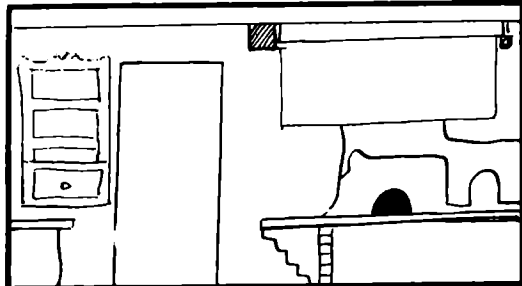
A



B



C



D

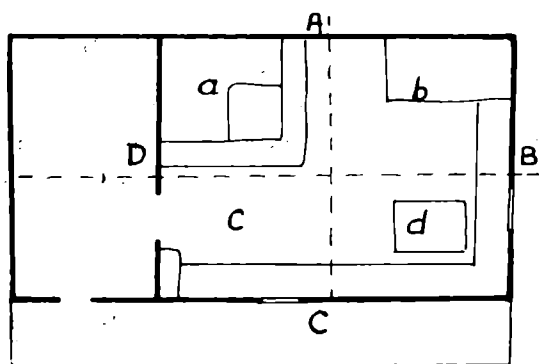


Fig. 1. — Interior vechi (sec. XVIII—XIX) din nordul Transilvaniei: A, peretele din spate; B, peretele îngust spre exterior; C, peretele din față; D, peretele median: a, colțul vetrei; b, colțul patului; c, colțul mesei; d, colțul cu ușa de intrare și dulapul.

se află un cuptor mare cu gura orientată spre peretele B. Din corpul cuptorului face parte un horn pentru captarea fumului de la vatra focului, amenajată în fața gurii cuptorului. Fumul este dirijat printr-o « țeghe » din pământ în tindă, unde se află o « babă », o construcție din nuiele împletite sau din birne rotunde, care ferește de scinte acoperișul de paie. Mai rare sînt cazurile cînd fumul iese direct în pod. Pe platforma cuptorului se creează de obicei un loc, special amenajat pentru dormit.

De-a lungul peretelui A se află o laviță sau un pat cu picioare relativ înalte, pînă la 120 cm, iar între cuptor și pat își găsește loc lada de zestre. În partea de sus, de-a lungul peretelui A și parțial pînă la « meștergrindă » și de-a lungul peretelui B, este atîrnată o stinghie de lemn denumită « rudă », peste care se așază țesăturile de lînă și de bumbac într-o ordine bine stabilită, prezentînd unele variații de la zonă la zonă. Principiul de a alterna prin suprapunere o țesătură de lînă cu una de bumbac, amenajate în așa fel încît marginea inferioară să rămînă în permanență vizibilă, se menține unitar. În fața pereteului A și parțial și pe B se creează astfel un decor în registre suprapuse care în anumite zone, ca de exemplu în Maramureșul istoric, se păstrează pînă în zilele noastre.

De-a lungul pereților B și C sînt fixate lavițe late de lemn care în Oaș sînt înlocuite cu « lădoaie » lungi de factură arhaică. Lîngă ușa, atașat peretelui D se află « podișorul », un dulap în formă de etajeră mai mult sau mai puțin dezvoltată. Deasupra ferestrelor sînt așezate într-un singur rînd icoane, direct fixate în perete sau pe blidare, iar în continuare, pe peretele C, blide de pământ. Despre folosirea ștergarelor ca element decorativ va fi vorba

mai târziu. Colțul format de lavițe reprezintă locul mesei, lucrate într-o tehnică asemănătoare cu cea a lăzilor de zestre.

În interiorul din nordul Transilvaniei un rol important îl ocupă tavanul. Între birnele acestuia se creează polițe pentru depozitarea uneltelor mici, care completează astfel polița lată fixată în peretele C. De-a lungul lor, mai ales în Țara Oașului, se atîrnă ulcioare.

Principiul de organizare se menține pretutindeni aproape neschimbat. Spațiul de locuit se împarte pe două axe perpendiculare în patru colțuri. Este vorba de o împărțire după criteriul funcțional, cel decorativ, precum vom vedea mai târziu, nesubordonîndu-i-se întru totul. Se creează astfel:

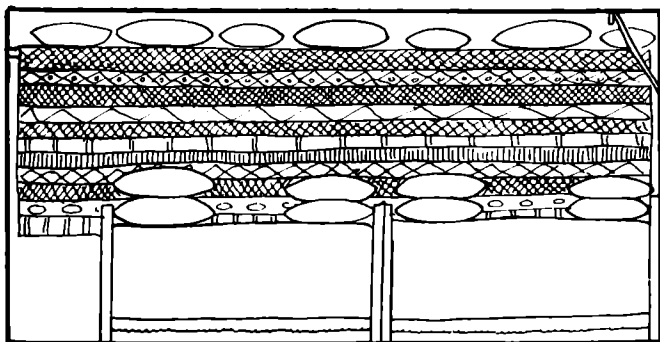
- 1, colțul vetrei,
- 2, colțul patului,
- 3, colțul mesei,
- 4, colțul cu ușa de intrare și dulapul.

Făcînd o comparație cu datele publicate de Gunda Bela¹, recunoaștem tipul de interior est-european care în țara noastră a supraviețuit pînă astăzi. Cele patru colțuri amenajate asimetric se grupează cîte două, împărțind camera transversal și constituind astfel ansambluri cu funcții diferite. Prima jumătate este destinată treburilor gospodărești, iar jumătatea cealaltă cuprinde piese destinate odihnei și primirii oaspeților. În această a doua parte a încăperii se găsesc și ferestrele, cîte una în pereții B și C, iar în zona Chioarului, în Codru, Lăpuș și Oaș apare cîte o mică ferăstrucă practică în peretele A în dreptul gurii cuptorului. În ceea ce privește decorul, soluțiile plastice nu se subordonează în mod absolut necesităților practice, ci pleacă de la forme funcționale, trecînd cu timpul pe coordonate plastice. Astfel, la formele cele mai vechi împărțirea camerei după criterii funcționale se face pe axul transversal, iar după criterii decorative pe un ax longitudinal². Acest ax, care împarte camera în două, este marcat prin « meștergrindă ». Din punct de vedere plastic putem vorbi despre o jumătate destinată decorului, cu textile din lînă, și jumătatea din față în care se expun în mod deosebit ceramica și icoanele. Țesăturile din cîneșă și bumbac vor fi elementele care fac legătura între țesătura de lînă și ceramică.

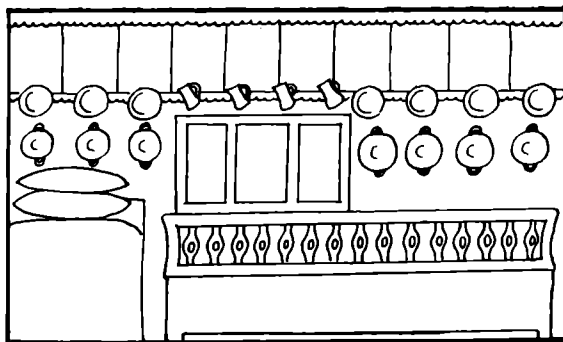
Dacă pînă în prezent ne-am referit numai la interiorul vechi, în partea a doua vom prezenta soluțiile de organizare a interiorului întîlnite astăzi în diferite zone ale Transilvaniei de nord. Aceste soluții reflectă într-un mod deosebit de interesant atît principiile comune de dezvoltare, cît și diferențierile care se datoresc condițiilor speciale de evoluție. Comparînd interioarele vechi cu cele recente dar tradiționale, constatăm că funcționalul și decorativul, principii de bază ale organizării interiorului, se află într-o continuă luptă care se oglindește în diferitele soluții adoptate. În măsura în care, de exemplu, nivelul de civilizație crește, partea a doua a încăperii, în care elementele decorative au mai multă posibilitate de extindere, se dezvoltă în detrimentul primei părți, prin faptul că funcția utilitară a cuptorului scade pînă la scoaterea lui în tindă și rolul acestuia ca volum și importanță decorativă se reduce treptat. Dispariția cuptorului din cameră marchează o treaptă hotărîtoare în trecerea de la ponderea elementelor funcționale la predominanța celor decorative. Este momentul în care optica după care este organizat interiorul se schimbă brusc. Dacă pînă acum plastica interiorului era creată mai ales din volume, cuptor, masă, ladă etc., centrul camerei fiind în același timp și centrul compozițional al încăperii, în etapa a doua a decorării interiorului se remarcă trecerea accentului pe panouri decorate, deci pe împodobirea pereților. În această fază, pe care o denumim etapa a doua, peretele D de care era atașat cuptorul își pierde aproape complet importanța ornamentală, organizarea lui făcîndu-se nesistematic și cu piesele de cea mai mică importanță. Constatăm că acum interiorul este conceput ca un dreptunghi deschis, iar punctul către care se orientează îl constituie ușa de intrare. Vom

¹ GUNDA BELA, *Die Raumaufteilung der ungarischen Bauernstube*, în *Deutsches Jahrbuch für Volkskunde*, VIII, 1962.

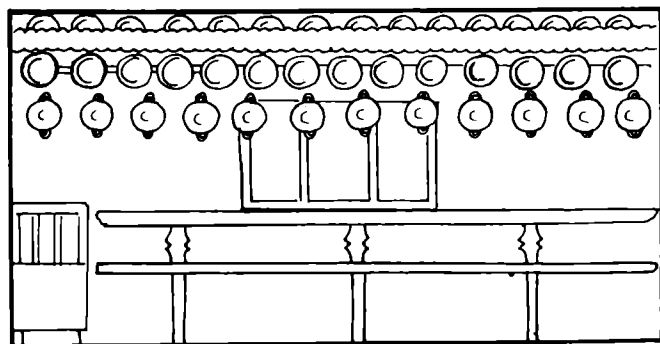
² PAUL PETRESCU, *Zur Forschung der rumänischen bäuerlichen Wohnkultur*, în *Revue Roumaine d'histoire de l'art*, t. VI, 1969, p. 135.



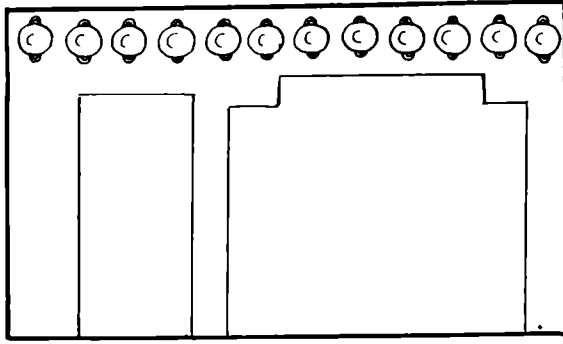
A



B



C



D

Fig. 2. — Interior din satul Săpînța.

vedea mai târziu cum într-o altă fază dreptunghiul se va închide iar, centrul camerei devenind în mod și mai accentuat centrul compozițional al ansamblului decorativ.

În măsura în care pereții capătă un rol decorativ din ce în ce mai mare, și diferențierea lor dispare treptat. Se remarcă astfel tendința de a unifica sistemul de expunere a elementelor decorative pe cei patru pereți, trecându-se peste împărțirea camerei după criterii funcționale. Totuși, obiceiul de a decora peretele A cu țesături întinse peste rudă cedează mai greu acestei tendințe, mai ales în zonele de nord. De aceea etapele de evoluție a interiorului diferă. În Maramureșul istoric și parțial în Oaș, peretele din spate păstrează o altă expunere decorativă decât restul încăperii, pe când în zonele Chioar, Lăpuș și Codru ansamblul compozițional se degajează mai ușor de formele tradiționale, renunțând în primul rînd la rudă.

Privit în ansamblu, principiul care stă la baza tuturor acestor compoziții decorative este cel de creare a unei frize ritmate. Ca și în decorul textilelor, unde în loc de frize putem vorbi de vergi, aceste registre realizate din ceramică, textile și cadre de tablouri alternează atît ca lățime, cît și ca valoare cromatică. Rigurozitatea cu care se urmărește principiul constituie una din caracteristicile interioarelor din Transilvania de nord, dar modul de aplicare a acestor legi diferă în funcție de evoluția specifică a zonei, de contactul ei cu zonele învecinate. Astfel se explică faptul că în Maramureș și Oaș, ținuturi unde populația feminină a circulat mai puțin, evoluția stilistică a dus la crearea unor sisteme de amenajare legate mai puternic de tradiție. Este vorba aici de o evoluție aproape exclusiv internă, fără asimilarea altor tendințe stilistice, ceea ce a determinat însă și o anume « înghețare » a formelor. Amplasarea elementelor decorative este menținută cu unele mici schimbări, interiorul adaptîndu-se noilor sisteme de construcție în care se renunță la « meștergrindă ».

Spre deosebire de nordul regiunii, în zonele de sud decorul interiorului se degajează încă de la sfîrșitul secolului trecut de formele rigide, transformînd frizele ritmate în șiruri de mici nuclee decorative care se dezvoltă la rîndul lor de la simplu la complet, de la forme statice la forme dinamice.

Pentru a ilustra cele afirmate mai sus, vom prezenta pe scurt cîteva interioare reprezentative din diferite zone, plecînd de la forma cea mai severă, de la casa « țărănească » actuală

din Săpînța (fig. 2). În ceea ce privește ansamblul compozițional, renunțarea la grinda centrală transversală implică dispariția vechii împărțiri în două. Pereții devin astfel panouri decorative de sine stătătoare, fiecare din acestea organizîndu-se după legile tradiționale. Ruda se dezvoltă ca element decorativ principal, fiind piesa care demonstrează bunăstarea gospodarului. Spre deosebire de sistemul arhaic, ruda nu acoperă însă decît un singur perete, dar pe acesta în întregime. Principiul elementar de organizare și anume alternarea țesăturilor de lînă cu altele de bumbac se menține cu strictețe, chiar dacă din cîteva țesături suprapuse se ajunge la 10 straturi. Astfel, întîlnim în satul Stăpînța următorul aranjament decorativ compus din covoare și țesături din bumbac: 1, « țol cu roate » (lînă); 2, « lipideu » (bumbac); 3, « țol subțire » (lînă); 4, « fățoaie aleasă » (bumbac); 5, « desagi în roate » (lînă); 6, « fățoaie aleasă » (bumbac); 7, « desagi în roate » (lînă); 8, « ștergători în roate » (bumbac); 9, « desagi » (lînă); 10, « perini » (bumbac). Denumirea de « roată » definește aici ornamentul în romburi sau în carouri, frecvent întîlnit.

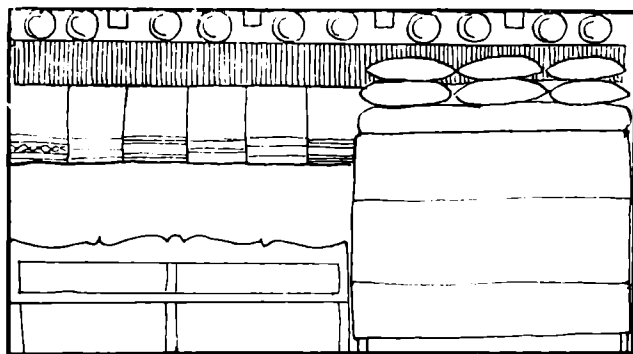
O astfel de rudă desigur că reprezintă o excepție, fiind o formă compozițională dusă pînă la exces, în care fiecareia dintre țesături îi rămîne doar un spațiu foarte mic descoperit. Sub rudă sînt așezate două paturi decorate, a căror linie continuă aspectul de registru în partea de jos a camerei.

Pe peretele B, care în organizarea tradițională era împărțit în două, partea din fund fiind acoperită cu o rudă și cea din față cu icoane, se amplasează un șir de cadre în direcție oblică, fixate între două stîngii decorate cu ornamente florale. Cadrele icoanelor se succed fără nici un spațiu între ele. Dedesubt urmează un registru format din ceramică, iar în dreapta și în stînga ferestrei mai apare cîte un rînd de blide din email. Registrul de jos îl formează o ladă lungă cu spătar.

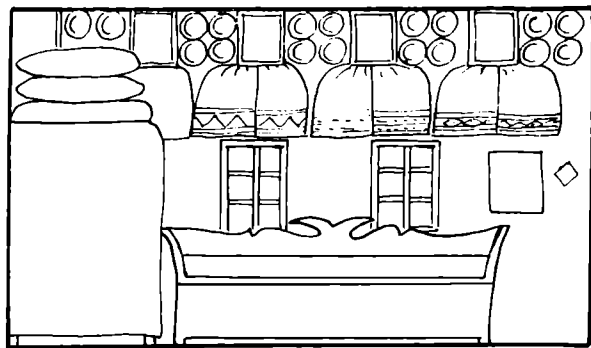
Tot atît de rigid se prezintă și compoziția peretelui C, organizat pe trei registre în partea superioară și unul în partea inferioară. Primul registru este format dintr-un blidar pictat pe care se așază un rînd de blide, iar sub ele sînt fixate cuie pentru un al doilea rînd de farfurii. O invenție care merge însă tot pe linia tradițională o constituie atîrnarea pe perete a unui rînd de castroane emailate, diferite colorate, un rînd asemănător încheind și peretele D în partea de sus. Observăm că în decorul interiorului din Stăpînța ștergarul nu intervine ca element decorativ, ci se menține pe elementele arhaice.

Ceea ce surprinde în expunerea pieselor de decor ale acestei camere este ritmul de A A A – repetarea unuia și aceluiași element fără alternanță. Lipsește aici atît intercalarea altor forme, cît și tendința de degajare a celor existente în ceea ce numim de obicei « formă înghețată ». Dacă interiorul descris poate fi considerat ca expresia cea mai severă de expunere, acesta nu reprezintă totuși o excepție, ci o formă finală în evoluția camerei de locuit din zonele de nord ale regiunii cercetate. În general, în Maramureș și Oaș se mai păstrează încă ruda decorată ca element principal, ceilalți pereți devenind suporți pentru o varietate mare de compoziții, care se realizează însă în mare parte și cu ștergare. Aceste compoziții se extind în Chioar, Lăpuș și Codru asupra întregii camere, cuprinzînd trei sau chiar patru pereți. Elementele din care se compun aranjamentele decorative sînt reduse la număr: dreptunghi (icoană, tablou sau oglindă), cerc (farfurii) și triunghi (ștergare) cu baza mai îngustă în compozițiile vechi și mai lată în cele noi. Aceste trei elemente, care corespund și celor mai importante forme geometrice, așezate inițial pe registre avînd o continuitate fără alternanțe, cu timpul ajung să se constituie în registre ritmate. Procesul trecerii de la alternanțe simple la grupări de mici nuclee decorative este de fapt un proces care se petrece în însuși decorul țesăturilor. Ritmul cel mai simplu este cel de A B A B, alternanța constituindu-se din două elemente diferite. Acest ritm se menține însă ca principiu de bază chiar și în cazul cînd A și B nu mai sînt elemente simple, ci grupări de elemente.

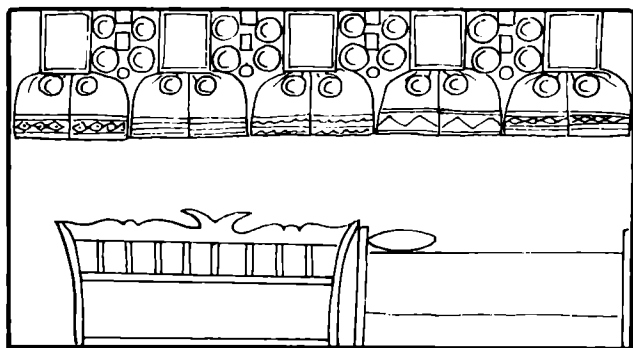
Pentru a putea exemplifica mai clar cele afirmate, vom descrie pe scurt cîte un interior din celelalte zone. Forma cea mai evoluată din Oaș am întîlnit-o în comuna Certeze (fig. 3). Cu toate că este vorba de o casă nouă, camera de dormit dezvoltă forma tradițională, menținînd toate elementele și intervenind numai în gruparea lor. Interesant este însă faptul că aici ștergarul continuă vechea formă de « păstură de culme » fiind forțat să-și reia aspectul de dreptunghi. Decorul peretelui A este compus din trei registre, cel de sus fiind format



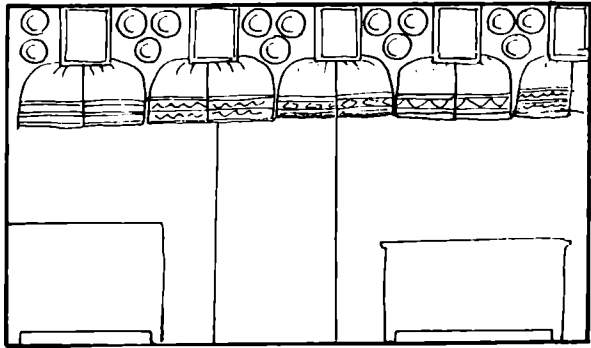
A



B



C



D

Fig. 3. — Interior din satul Certeze.

dintr-un rând de blide, sub care urmează ruda cu împodobirea ei tradițională, iar în partea de jos o bancă. Trebuie menționat că în Oaș, ca și în Codru și parțial în Chioar, își face apariția patul transilvănean înalt, acoperit cu mai multe țesături din bumbac și câteva rânduri de perne. Forma aceasta de pat poate fi considerată mai mult ca o modă, apărută în Oaș doar după al doilea război mondial, fără să influențeze însă într-un mod direct evoluția compoziției în interior. Pereții B și C prezintă aceeași friză lată deasupra ferestrelor, în vreme ce peretele de la intrare (D) este puțin mai sărac împodobit, menținând însă același principiu de organizare. Două bănci, un pat și o ladă pictată formează cadrul de jos. Compoziția frizei este deosebit de interesantă. Partea superioară prezintă un registru compus din alternanțe de icoane cu aranjamente de cinci blide și o ramă centrală. Dedesubt urmează un alt registru compus din țesături întinse în așa fel încât să formeze o dungă albă și sub ea una roșie ornamentată, ambele încadrate de ștergare, iar sub icoane se fixează câte două blide. Pe peretele D numărul blidelor este redus la trei. Ceea ce caracterizează acest interior este menținerea expunerii pe registre, care însă nu se compun din succesiuni simple, ci din alternări de nuclee decorative. Ritmul frizei de sus rămâne A B A B, B compunându-se însă din diferite elemente mici. Friza de jos poate fi notată ca o succesiune de A A A. Formele întrebuintate sînt numai dreptunghiuri și cercuri. Un alt interior din Certeze (Oaș), care prezintă o formă intermediară între cel descris mai sus și acela din Stăpînța, introduce în ritmul de A A A al formelor o alternanță de culori și motive. Astfel, se constată că icoanele sînt asociate câte două cu același subiect, iar farfuriile astfel încît să se grupeze câte două pentru a forma un element decorativ. Această succesiune ar putea fi notată cu $A_1 A_2 A_1 A_2 \dots$

În zonele Chioar și Lăpuș, unde circulația motivelor a fost cu mult mai mare din cauza schimbului de populație cu zone limitrofe, ca Năsăudul și Sălajul, unde decorul a luat amploare mai de timpuriu, și organizarea interiorului se îndepărtează mai repede de la formele severe arhaice. Farfuriile, care inițial erau așezate pe blidare de lemn, sînt fixate pe cuie împrejurul camerei. Înlocuirea rudei cu alte elemente decorative se face prin forme

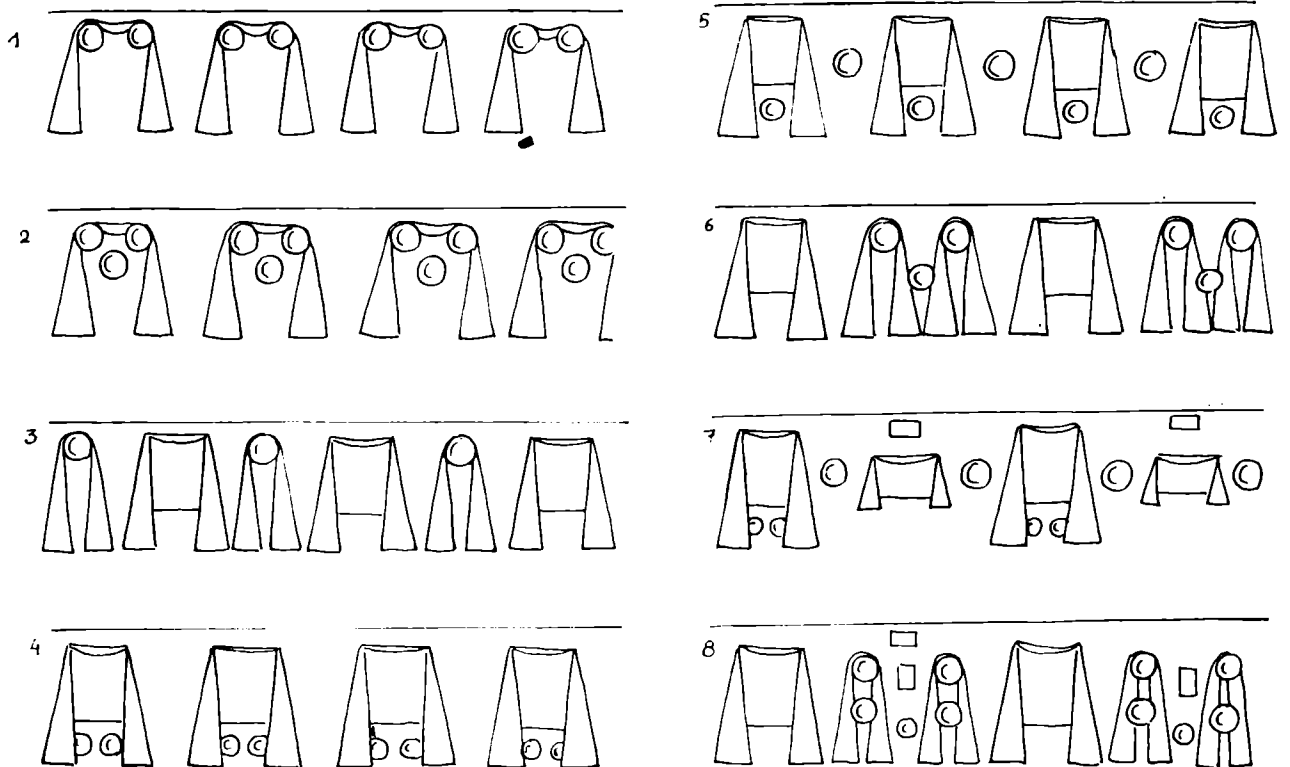
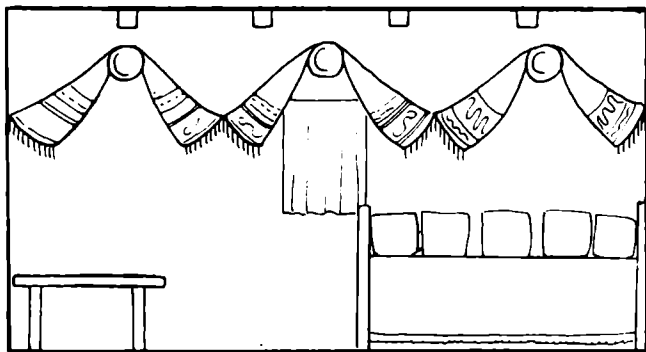


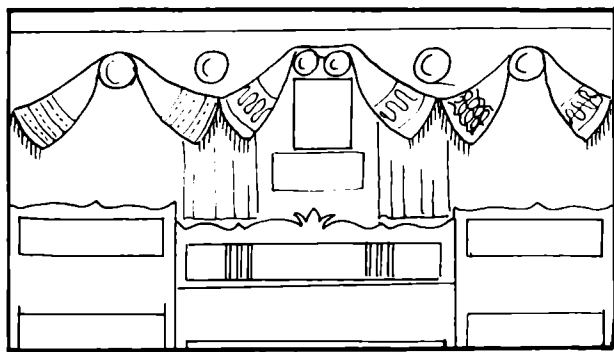
Fig. 4. — Diferite sisteme de decorare a pereților.

intermediare: în comuna Remetea de exemplu, peretele A se acoperă în întregime cu ștergare atârnat în jurul farfuriilor. Se resimte aici înlocuirea farfuriilor, care erau piese principale de decor, fiind așezate în trecut și pe mai multe rânduri, cu ștergare de lungime și lățime din ce în ce mai mari. Ca variante în asocierea elementelor notăm (fig. 4); 1, câte două farfurii fixate la o distanță mai mare, peste care se așază un ștergar; 2, câte două farfurii peste care atâră un ștergar și o farfurie mai jos, la mijloc, între ele; 3, icoane și farfurii conturate de ștergare alternând între ele; 4, icoane cu ștergar și două farfurii mici dedesubt, alternând între ele; 5, icoană cu ștergar cu o farfurie mică dedesubt și o farfurie mare între ele; 6, icoană cu ștergar alternând cu trei farfurii înconjurată de două ștergare; 7, icoană cu ștergar și două farfurii dedesubt alternând cu un tablou asociat cu două farfurii, încadrate de ștergare; 8, icoană cu tablou dedesubt și între ele cinci farfurii drapate cu ștergare. Dacă includem și decorul pereților B, C și D, la interioarele din nordul Oașului constatăm că există o gamă largă de variații în modalitatea de asociere a acestor trei elemente, diferențiate atât ca formă, cât și ca material.

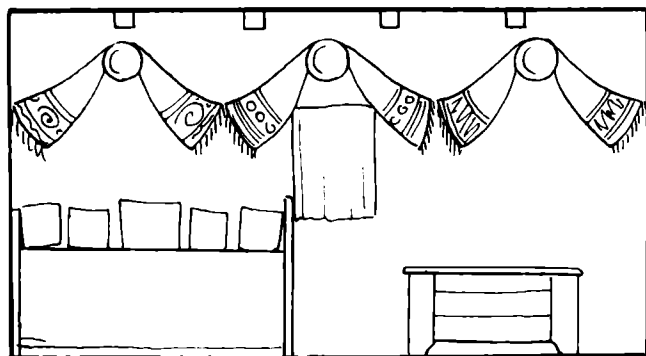
Zona Codrului se distinge de celelalte zone prin introducerea unui alt element în detrimentul celorlalte existente și anume folosirea formelor dinamice (fig. 5). Ținem să amintim că această zonă a suferit o puternică influență din partea cîmpiei, și aceasta mai ales în ceea ce privește costumul. Aici organizarea interiorului țărănesc a preluat încă din secolul trecut sistemul de amplasare simetrică a paturilor. Pereții A și C devenind de importanță egală, sînt acum împodobiți într-un mod unitar. În locul icoanelor se introduc o oglindă și fotografii, iar farfuriile devin din ce în ce mai rare. Alternanțele sînt simple: A A A. Sistemul de decorare cu ștergare se aseamănă cu cel muntenesc, țesăturile cu ornamente mari fiind atârnat după farfurii în formă de draperie. Interesant este însă faptul că motivele de pe aceste ștergare lungi sînt foarte asemănătoare cu cele din Oaș, fapt care poate fi explicat prin legătura puternică existentă între zona Codrului și Oaș. În aceeași măsură în care dispar elementele geometrice din decorul țesăturilor, se pierde și expunerea lor rigidă în casă.



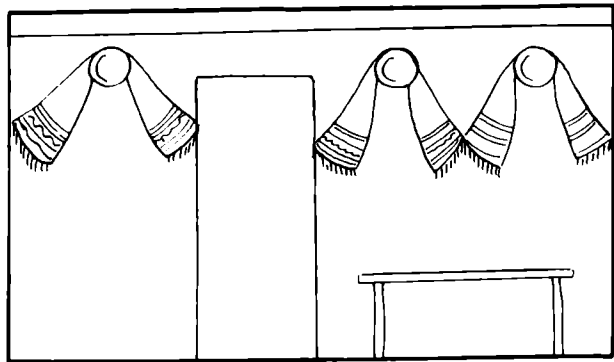
A



B



C



D

Fig. 5. — Interior din zona Codrului.

Aruncînd o privire de ansamblu asupra decorației de interior a camerei țărănești din nordul Transilvaniei se desprind următoarele concluzii: interiorul țăranesc din nordul Transilvaniei a cunoscut în secolele trecute o structură unitară, pe baza căreia s-au dezvoltat diferite variante zonale. Aceste variante evoluează pe baza unui principiu comun, trecînd de la amenajarea strict funcțională la una cu ponderea pe elementele de decor. Comună le rămîne și legea fundamentală care stă la baza ansamblurilor compoziționale. Este vorba de expunerea pieselor decorative în frize ritmate, compuse din blide, icoane și ștergare care se asociază în diferite grupări. Astfel, întîlnim peste tot registre formate din cercuri, dreptunghiuri și triunghiuri.

În ceea ce privește sistemul de etalare, repetarea unui singur element (A A A) aparține formelor primare de interior, care numai în satul Săpînța, unde este vorba de o formă înghețată, se păstrează pînă în zilele noastre. Specific pentru decorul caselor evolute sînt alternanțele de AB AB, fiecare din acestea fiind la rîndul lor nuclee decorative compuse din a, b, c etc.

În cadrul acestei structuri unitare se diferențiază din ce în ce mai mult decorul diferitelor zone. Se observă pe de o parte tendința de a subordona elementele noi introduse (covoare etc.), iar pe de alta de a găsi moduri noi de expunere pentru elementele tradiționale (icoane, blide, ștergare etc.). Gradul de înclinare spre o soluție sau alta, măsura în care decorul interiorului s-a adaptat unui curent stilistic (și se poate vorbi în arta populară, ca și în cea cultă, de curente stilistice) sau nu ne informează despre disponibilitățile economice și despre mentalitatea populației unui sat sau a unei zone. Astfel, se constată că în Maramureșul istoric, care încă cu secole în urmă a avut o dezvoltare economico-culturală deosebită, secolul al XIX-lea prezintă o stagnare a evoluției. Această stagnare a contribuit însă la o mai puternică aprofundare a structurii tradiționale. Piese noi introduse sînt amplasate în decorul interiorului doar în spațiile rămase libere. Camera nouă se caracterizează astfel prin încărcarea cu elemente decorative, schimbările de concepție fiind minime.

Privind Țara Oașului prin prisma evoluției interiorului, se observă o mentalitate deschisă elementelor noi, pieselor decorative specifice zonelor de șes (șesături de cîneșă

și de bumbac). Dar și aici atașamentul față de structurile tradiționale subordonează detaliile concepției generale, aspectul compozițional rămânând sever și unitar.

Altfel se dezvoltă interiorul în bazinul băimărean și în zonele din sud-estul regiunii cercetate. Aici unul din elementele decorative, și anume ștergarul, cunoaște o dezvoltare deosebită în detrimentul icoanelor și al blidelor care în trecut ocupau un rol hotărîtor în decorația de interior. Cu cît ne apropiem spre vest de cîmpie, întîlnim un adevărat cult pentru țesăturile de bumbac atîrnate în modul cel mai degajat peste blide sau cuie. Este evident că evoluția internă a fost susținută de exemplul drapajelor din casele orășenești din secolul al XIX-lea cu care populația sătască a venit în contact. În aceste zone, ca și în Țara Oașului, influența stilurilor orășenești se reflectă și la diferitele piese de mobilier (cana-peaua în formă « Récamier » etc.).

Urmărind astfel compoziția interiorului țărănesc pe zone de la o etapă la alta se degajă o imagine complexă a modului de trai și în același timp și de gîndire al locuitorilor. Privit în ansamblu, constatăm faptul că în nordul Transilvaniei a existat pe de o parte un puternic filon tradițional, care a impus o direcție de dezvoltare pe anumite principii, iar pe de altă parte o receptivitate vie față de elementele noi care, preluate, au fost subordonate dominantelor stilistice proprii.

ÜBER DIE STILENTWICKLUNG IN DER INNENDEKORATION DER RUMÄNISCHEN BAUERNSTUBE IN NORDSIEBENBÜRGEN

ZUSAMMENFASSUNG

Vorliegender Artikel geht davon aus, daß die raumkünstlerische Gestaltung der traditionellen Bauernstube als ein Ideogramm betrachtet werden kann, das über das wirtschaftliche und geistige Niveau der Dorfbevölkerung Auskunft gibt. Um die Entwicklung der rumänischen Bauernstube in Nordsiebenbürgen verfolgen zu können, und somit auch die des Stilempfindens der Bevölkerung, wird zuerst eine für das 18.—19. Jahrhundert typische Bauernstube aus diesem Gebiet eingehend beschrieben, von der die verschiedenen Varianten der einzelnen Gebiete ausgegangen sind. Dabei wird hervorgehoben, daß der Wohnraum ursprünglich in vier geteilt war, wobei jeder Ecke eine besondere Funktion zukam (Ofenecke, Bettecke, Tischecke und Ecke mit Eingangstüre). Die Entfernung des Backofens mit offener Herdstelle aus dem Wohnraum bedeutet einen eingreifenden Schritt im Übergang von der fast ausschließlich zweckdienlichen zur vorwiegend dekorativen Raumgestaltung. Wie diese Entwicklung in der Maramuresch, im Oascher Land, im Lăpuș oder Codrugebiet vor sich ging, wird durch eine genaue Beschreibung neuerer aber doch traditionell gestalteter Bauernstuben vergegenwärtigt. Wesentlich ist dabei, daß die dekorativen Gesetze der Struktur in der Raumgestaltung überall beibehalten werden, wobei es jedoch durch die verschiedenen wirtschaftlichen und politischen Gegebenheiten, zu gebietsweise von einander abweichenden Varianten kommt. Überall wird die Anordnung der Schmuckgegenstände (Teller, Ikonen und Zierstücke) in Form von Registern beibehalten, wobei die Reihenfolge A, B, A, B für den Rhythmus typisch ist. A und B entwickeln sich jedoch zu dekorativen Zellen, die aus drei geometrischen Formen, Kreis, Rechteck und Dreieck, zusammengesetzt sind. In abgelegenen Landschaften mit starker Tradition werden neu hinzugekommene Stücke, wie zum Beispiel Wandteppiche, der gesamten Komposition untergeordnet, während in den südlichen Gebieten sich die äußeren Einflüsse vor allem auf die Anordnung der überlieferten Elemente auswirkt. Es ergibt sich die Schlußfolgerung, daß die Entwicklung der Innenausstattung des nordsiebenbürgischen rumänischen Bauernhauses traditionsgemäß vor sich gegangen ist, wobei die äußeren Einflüsse der inneren Struktur untergeordnet wurden.

ANDREESCU ÎN CONȘTIINȚA CRITICĂ A ÎNCEPUTULUI DE SECOL

(1901 — 1918)*

de RADU BOGDAN

Între 1889 și 1906, așadar de-a lungul a mai mult de un deceniu și jumătate, operele lui Andreescu n-au mai fost văzute în nici o expoziție (dacă o exceptăm pe cea, rămasă fără ecou, pe care prin anii 1899 — 1900 tânărul N. D. Cocea o organiza la Buzău, unde își făcea stagiul militar). Nu trebuie deci să ne mirăm că în 1906 în *Viața literară și artistică*, Frederic Storck constata că « acest maestru este foarte puțin cunoscut », nici că doi ani mai târziu Marc Jeanjaquet, cronicarul plastic al ziarului *La Roumanie*, putea — caracterizându-l pe Andreescu ca pe « unul din temperamentele cele mai puternice ale țării » — să vorbească de « o uitare aproape injurioasă ».

Și totuși, dacă în Expoziția jubiliară din 1906 Andreescu a figurat chiar și numai cu opt pinze prea puțin reprezentative, dacă în 1910 « Tinerimea artistică » i-a dedicat o expoziție retrospectivă cu douăzeci și șase de lucrări, iar în 1918 aceeași « Tinerime » a găsit prilejul să-l prezinte publicului din nou (deși de astă dată cu mai puține tablouri) și, în sfârșit, dacă în aceiași ani, cu *Sălciile* și cu *Găinile*, pictorul pătrundea pentru întâia oară — la nivelul adevărat al valorii sale — într-un muzeu precum cel al lui Simu, faptul s-a datorat în bună parte conștiinței care începuse să se formeze cu privire la Andreescu încă în primii ani ai veacului al XX-lea. Numai așa se explică reactualizarea la care asistăm între 1906 și 1918, reactualizare pe care o va desăvârși perioada dintre cele două războaie mondiale, dar ale cărei premise valorice sînt date încă de pe acum.

În 1901 apărea în *Literatură și artă română*, însoțit de două mari reproduceri, un articol despre Andreescu scris de Nicolae Petrașcu. Publicat la mai puțin de un an de cînd văzuse lumina tiparului succinta biografie a lui C. I. Stăncescu, articolul lui Petrașcu dovedea din partea revistei consecvența unei preocupări ce nu putea avea altă motivare decît interesul tot mai crescînd pe care îl trezea figura artistului. Însuși faptul că autorul pornise de la dorința de a prezenta cititorilor două tablouri necunoscute ale lui Andreescu, precizînd că « orice lucrare ce o întîlnim semnată de el sîntem datori de a o scoate în lumină și a o cataloga », idee cu totul neobișnuită pentru România epocii, ilustrează ponderea pe care în conștiința anumitor promotori de cultură începuse s-o capete pictorul. Om cu o frumoasă pregătire intelectuală, format la școala lui Maiorescu, director al uneia din cele mai importante și bine întocmite reviste din țară, frecventator al unui mediu de artiști și scriitori selecți, și frate mai vîrstnic cu cel ce avea să devină marele nostru pictor Petrașcu, desigur că semnatarul rîndurilor închinat lui Andreescu nu se exprima numai pe sine atunci cînd declara: « În ziua în care se va afirma pictura românească ca o manifestare artistică independentă și se va simți nevoia unei istorii a fazelor prin care va fi trecut ea, în ziua aceea, alături de numele impunător al lui Grigorescu, va sclipi, într-o lumină mai modestă, numele pictorului Andreescu. Dintre atîți artiști români contemporani care fac din nenorocire mai multă reclamă decît artă, istoria, credem noi, nu va reține în primele ei pagine decît pe acești doi pictori ».

* Textul de față face parte din monografia *Andreescu*, volumul al II-lea, *Posteritatea artistului*.

Tocmai pentru că Nicolae Petrașcu nu se exprima numai pe sine, asistăm la inițiativa entuziastă pe care cam în aceeași vreme o lua N.D. Cocea la Buzău, și din motive similare se arăta statul, în 1905, interesat de cumpărarea unui tablou de Andreescu ce urma să fie prezentat în Expoziția jubiliară din anul următor. « Melancolicul Andreescu » — cum îl numește Abgar Balthazar într-un articol din 1903¹ — trecea tot mai mult noii generații iubitoare de artă dorința de a fi văzut, și-și cucerea treptat locul pe care cu un deceniu și jumătate înainte i-l fixase Delavrancea.

În comparație cu judecata și tonul acestuia, judecata și tonul lui Nicolae Petrașcu erau mai puțin exaltate și am văzut că așezându-l pe Andreescu alături de Grigorescu el considera numele celui dintâi ca « sclipind într-o lumină mai modestă », așa cum de fapt însuși Delavrancea socotea la data aceea². Petrașcu era un foarte entuziast admirator al lui Grigorescu. Și totuși, în amintirea lui stăruia paralela pe care Delavrancea o făcuse odinioară între meșterul de la Cîmpina și discipolul său prematur dispărut. Ca și marele prozator, Petrașcu făcea deosebire între viața de la țară privită în « lumina ideală de frumusețe și farmec » din pînzele unuia, și aceeași viață, dar de astădată « simplă și tristă », privită « numai cu ochii sincerității », din pînzele celui alt. În 1901 continuitatea unei astfel de gândiri nu era străină de reacția care începea să se schițeze împotriva idilismului grigorescian, idilism care dacă nu era dătător de măsură pentru *toată* opera maestrului acoperea totuși suficient din întinderea ei, pentru a se fixa în conștiința contemporanilor. Vor trece cîteva ani și fenomenul artistic ce se va fi conturat între timp ca *semănătorism* va întâmpina riposta colțuroasă a lui Băncilă, Ressu, Șirato, Iser și mai târziu Tonitza ; el va determina astfel într-o însemnată proporție apariția unui realism capabil să contrasteze salutar cu epigonismul grigorescian afirmat de Verona, Strimbu, Costin Petrescu și Vermont. Ceea ce făcea Petrașcu scoțînd în evidență realismul lui Andreescu se situa deci la noi sub un semn caracteristic al vremii, care arăta că, în cea mai cumplită dintre perioadele de exploatare a țaranului, prețuirea tristeților adevărului se impunea ca o contrapondere a satisfacțiilor reveriei senine.

În evoluția gândirii critice despre Andreescu perioada antebelică poate fi considerată ca una de construire a principalelor judecăți și noțiuni cu care se va opera de aici înainte în aprecierea artistului. Constituire adesea numai incipientă — uneori doar simplu schițată, ca un fel de prefigurare a ceea ce perioada interbelică va consacra ca stabil și definitiv — dar cu toate acestea importantă ca semnificație și aport de concluzii. Desigur, unele atribute și judecăți se încheaseră încă în timpul vieții pictorului și în anii care îi despărțeau moartea de finele veacului. Nici *realismul* viziunii, nici *melancolia* simțirii, nici *larghețea* facturii, nici *concizia* planurilor nu erau particularități observate la Andreescu abia acum ; dar conceptul individualității sale, percepută distinct, — cu sentimentul acelei « excelente originalități » pe care o sublinia Theodor Cornel în *Dicționarul* său *de contemporani* — acum începea să se nască, și în ceea ce conținea just, și în ceea ce conținea eronat.

Eronat? Da, măcar în parte ! Căci spre deosebire de anii 80 ai secolului trecut — cînd Andreescu figurase în expoziții mai ales cu producția sa de maturitate, sau în orice caz cu o seamă din cele mai bune lucrări ale întregii sale cariere — manifestările ce i se consacrau între 1901 și 1918 îl prezentau uneori cu prea multe piese aparținînd perioadei de debut ; majoritatea erau adunate întîmplător, după îngăduința împrejurărilor, la bunul plac al foarte pușinilor colecționari dispuși să-și împrumute tablourile.

Cu toate că nu ne-a parvenit nici o mărturie care să precizeze ce tablouri au figurat în expoziția organizată de N.D. Cocea la Buzău, sîntem siguri că marea majoritate provenea de la Panco și Demetriad (Bellu, moșierul de la Urlați, e mai puțin probabil să fi împrumutat vreo pînză și să fi înfruntat riscurile transportului ei la oraș). Or, atît frații Demetriad cît

¹ ABGAR BALTHAZAR, *Convorbiri artistice* (Un an de artă), în *Voința națională*, 1902, decembrie, 31/1903, ianuarie, 13.

² Articolul închinat de DELAVRANCEA lui Grigorescu, în *Epoca*, 1902, ianuarie, 10, nu lasă în privința aceasta nici un dubiu. Nu mai puțin concludent ni se pare următorul pasaj, extras din deja citata scrisoare a prozatorului către

soția sa, din 4/17 ianuarie 1903 : « Azi, după ce ți-am cumpărat parfum și pudră, am văzut la o librărie un volum, « Le vieux Barbizon », 1852—1875, și m-am gîndit la genialul nostru poet Grigorescu [...] Am cumpărat imediat volumul, vream să știu printre cine și-a petrecut el tinerețile lui cele mai fragede ».

și Panco posedau exclusiv opere lucrate de Andreescu înaintea plecării în Franța, îndeosebi în anii debutului. Aspectul problemei nu se schimbă când e vorba de Expoziția jubiliară din 1906. Tablourile lui Andreescu care au figurat aici proveneau toate din colecția lui N. Seceleanu, iar acesta le cumpărase — probabil cu puțin înainte — de la Gheorghe Panco !³. « Alegerea care s-a făcut între operele lui Andreescu pentru această expoziție — scria Frederic Storck în cronica sa din *Viața literară și artistică* — nu o găsesc tocmai fericită și mărturisesc că dacă nu aș fi văzut aiurea pânze de ale lui nu mi-ași fi putut da seama de valoarea talentului său »⁴. Patru dintre tablourile colecției lui Seceleanu au figurat și în expoziția din 1910, și fără îndoială că alături de alte câteva pânze din anii începutului ele au contribuit la a-l face pe Alexandru Tzigara-Samurcaș să considere și el în cronica sa din *Convorbiri literare* că « adunate cam în pripă, lucrările expuse nu dau o înfățișare completă a talentului real al acestui pe nedrept ignorat pînă acum, căruia i se cuvine un loc mai de frunte în dezvoltarea picturii românești »⁵. Aceeași părere o exprima și Marin Simionescu-Rîmniceanu în cuprinsul unui substanțial articol din *Revista democrației române*: « Andreescu — spunea el — a murit așa de tînr încît din cele câteva pânze ce ne-a lăsat se poate numai bănuî ce-ar fi putut să fie. Nici mîna nu-i era deajuns de iscusită ca să urmeze închipuirii sale, nici concepția nu i se statornicise. [...] Tablourile lui nu-s interesante lucrute, ci răzgîndir, trudnic, dar din toată inima ». Evitînd să-i fixeze artistului locul în pictura românească, Simionescu-Rîmniceanu afirma la rîndul său : « Adevărata prețuire a lui Andreescu va fi cu puțință numai cînd o nouă expoziție, mai bogată și mai completă, va urma »⁶ celei din 1910. Tot atunci, în *L'Indépendance roumaine*, Olimp Grigore Ioan — care după propria-i mărturisire nu văzuse pînă la expoziția « Tinerimii » nici un tablou de Andreescu — scria : « Prima impresie e întrucîtva penibilă, prea multe tente uniforme și cenușii, prea multe inexperiențe flagrante ; tablourile au un aspect bătrînesc și stîngaci care indispuie. [...] Negreșit, acest pictor n-a fost un virtuos al paletii, îi lipseau multe cunoștințe de meșteșug, dar cu timpul, dată fiind vigoarea debordantă a talentului său, el și-ar fi biruit inexperiențele, izbutind să-și afirme în mod strălucit personalitatea reală și bine definită. Soarta nefericită a vrut însă altfel »⁷ (tradus după originalul francez).

Accentul atît de puternic pus pe « stîngăcia » și « lipsa de meșteșug » era de natură să introducă o notă greșită în imaginea pe care publicul și-o putea face despre Andreescu, căci acredita ideea unei neîmpliniri considerabil exagerate față de nivelul real atins de artist. Mulți ani de acum înainte gîndirea critică despre Andreescu, privată în continuare de o cunoaștere suficientă a operei, va rămîne datoare acestei exagerări. Și se va vedea la timpul cuvenit că de ea vor profita în primul rînd falsificatorii tablourilor sale. Totuși, nu putem trage concluzii juste cu privire la criteriile care interveneau în aprecierea gradului de împlinire a lui Andreescu decît dacă ținem seama de felul cum — aplicat la pictură — evolua în conștiința contemporană conceptul calitativ al formei și execuției. Evoluția aceasta nu urma o cale netedă, ferită de contradicții ; dimpotrivă, ea se opera printr-o perpetuă și adesea foarte subtilă alternanță între gîndirea clasicistă, academică, și gîndirea modernă a picturii de plein air, barbizonistă, impresionistă, sau post-impresionistă. Uneori cele două gîndiri interfereau în persoana aceluiași artist sau critic și se proiectau asupra aceluiași obiect.

Pentru un academic clasic însemna că forma fusese adusă la desăvîrșire cînd era închisă, rotundă și conturată, cînd desenul o exprima corect și precis, cînd plasticitatea ei era sugerată sculptural, prin contraste de clar-obscur care nu lăsau să se distingă hotarul gradatelor treceri de la un ton la altul, astfel încît să se poată naște iluzia realului. De aici, obligația de a aprecia calitatea execuției picturale în funcție de felul cum aceasta asigura structura și consistența obiectului din natură, fără să lase pe privitor să intre în secretul reprezentării lui ; ceea ce se traducea printr-o factură linsă, în tușe netede și contopite.

³ Informație comunicată de Marguerite Panco, nora lui Gh. Panco.

⁴ ST. STERESCU [Fr. Storck], *Cronica artistică. Artele la Expoziție*, în *Viața literară și artistică*, 1906, octombrie, 8.

⁵ AL. TZIGARA-SAMURCAȘ, *Cronica artistică. Expoziția*

« Tinerimii artistice », în *Convorbiri literare*, 1910, aprilie, p. 252.

⁶ MARIN SIMIONESCU-RÎMNICEANU, *Expoziția « Tinerimii artistice »*, în *Revista democrației române*, 1910, mai, 16.

⁷ OLIMP GRIGORE IOAN, *L'Influence étrangère chez les artistes roumains*, București, 1914, p. 37.

Pentru un modern, perfecțiunea formei nu consta atît în capacitatea ei de reprezentare, cît în aceea de sugestie și evocare; forma era deschisă, prismatică și liberă de contur, relieful era redat pictural, cu o corectitudine a desenului doar aproximativă față de modelul din natură; forma exprima realitatea într-un proces dialectic de raportare a obiectului la ambianță, adică la intensitatea luminii și la vibrația atmosferică, printr-o parcelare a planurilor globale în tot atîtea suprafețe distincte cîte variații de efect erau urmărite; ceea ce presupunea o plasticitate și un dinamism al materiei picturale, rezultate din delimitarea tușelor și din realizarea lor cu o mișcare cît mai spontană și mai pătrunsă de nerv.

Barbizonul își căutase soluțiile păstrînd vechea modalitate a convenției de clar-obscur și a desenului tradițional; obținuse structura obiectului în freamătul ambianței, nu însă și strălucirea luminii. Impresionismul înlocuise clar-obscurul cu contrastul cromatic și își crease un desen sui-generis; obținuse fluturările atmosferei și exploziile luminii, dar sacrificase structura obiectului. Post-impresionismul apelase în continuare la contrastul cromatic, făurindu-și și el un desen propriu; obținuse efectul de atmosferă, intensitatea luminii și soliditatea structurii.

În raport cu felul cum evoluase pînă spre 1910 gîndirea critică despre formă și execuție, era firesc ca Andreescu să apară în ochii celor inițiați ca un pictor de plein air care, fără să fi abandonat efectiv clar-obscurul și desenul tradițional, se apropiase de post-impresionism prin voința de a construi forma în lumină și atmosferă, însușindu-și ceva din spontaneitatea impresionismului, din dinamica vibrațiilor sale, și uneori din intensitățile sale de culoare. Din toate se desprindea un concept clasic al formei, simțitor amendat prin abolirea contrastelor de ton puternice, în favoarea unei luminozități mai uniforme, dar în același timp mai colorate și mai intense, concept tradus de o execuție picturală care opera modern, prin sinteze largi, în planuri clar hotărnicite. Este foarte semnificativ că, în articolul citat, Tzigara-Samurcaș îl numea pe Andreescu « unul dintre primii impresioniști din țara noastră » și că Marin Simionescu-Rîmniceanu, în cronica amintită, opina că « ar fi fost de însemnătate să se cerceteze în ce măsură pasul uriaș făcut de Andreescu în clarificarea concepției sale plastice fusese sub imboldul impresionismului francez și mai cu seamă al artei lui Cézanne ». Cu toate că faptele nu se petrecuseră întocmai (în realitate, din punct de vedere tehnic și cromatic, Andreescu rămîne destul de departe și de impresioniști și de Cézanne), gîndirea celor doi critici — îndeosebi a lui Marin Simionescu-Rîmniceanu — pare să se fi apropiat de miezul problemelor. Dacă ultimul se arăta totuși prea simțitor la ceea ce considera că-i lipsește lui Andreescu spre a-l așeza pe treapta cuvenită în ierarhia valorilor (păcat în care cădea — de astă dată inadmisibil de grav — și cînd îl judeca pe Luchian), explicația o găsim, pe lîngă motivele deja cercetate, tocmai în acea interferență a conceptelor de formă academic (clasic) și modern despre care am vorbit, și care în mintea criticului se traducea printr-o confuzie de noțiuni și reprezentări privind curente picturale de la romantism încoace ⁸.

Ceea ce înțelegea Marin Simionescu-Rîmniceanu prin impresionism și prin formă rezolvată în spiritul acestuia nu corespunde decît în parte cu ceea ce înțelegem noi astăzi. Pentru el impresioniști erau deopotrivă Corot, Millet, Manet și Van Gogh. « Toată arta — scria el — trăiește și poate trăi numai prin formă, iar ce poate da impresionismul ca formă se vede de pildă în mîinile *Olympiei* lui Manet. E cu totul indiferent dacă un artist întruchipează prin linii sau culori, atîta timp cît e vorba de corectitudinea reprezentării și e peste puțină de a vorbi de alte valori artistice cînd forma păcătuiește. Cum să mai exprime ființa dintr-un tablou o stare sau o acțiune hotărît, — exclama Simionescu-Rîmniceanu referindu-se la Luchian — dacă însăși înfățișarea ei e nehotărîtă? » ⁹. Din toate acestea rezultă

⁸ A se vedea în privința acestei confuzii și MARIN SIMIONESCU RÎMNICEANU, *Istoria artelor*, București, f. d. [1924], unde autorul trece în rîndurile impresionistilor, printre alții, pe Andreescu, Grigorescu, Luchian, Petrașcu, Steriadi, Stoenescu, Pallady, Verona, Ștefan Popescu, Băncilă, Cecilia Cutzescu-Storck, Ressu, fără nici o discriminare, iar în rîndurile expresioniștilor, cu la fel de puțină rigoare și discernămint, artiști ca Cézanne, Matisse, Klimt,

Kandinsky, Iser, Theodorescu-Sion, neglijînd orice nuanțe distinctive în raport cu respectivele curente. Este adevărat că, în general, aceste confuzii nu aparțineau numai lui Simionescu-Rîmniceanu, ci — sub o formă sau alta — întregii epoci.

⁹ MARIN SIMIONESCU-RÎMNICEANU, *Expoziția Șt. Luchian (Insemnări analitice)*, în *Revista democrației române*, 1910, martie, 28, p. 429—430.

foarte clar că pentru el soluțiile moderne ale formei nu erau propriu-zis cele ale impresioniștilor (așa cum le întâlnim la Monet, Pissarro și Sisley), ci cele traduse în sintezele de plan, și în concentrările maselor de culoare, operate cu o tușă largă și așternute spontan, din studiile după natură ale tânărului Corot, ale lui Millet pictor de peisaj, ale lui Manet cel din 1863, când încă nu ajunsese la impresionism, și ale lui Van Gogh cel din perioada de la Nuenen, dinaintea plecării în Franța. Abia acum ne putem da seama cu ce concept al formei opera criticul de la *Revista democrației române* în aprecierea lui Andreescu și ce îl determina să-l apropie pe artist de impresionism. Dar implicațiile gândirii sale se conturează încă și mai clar când îi cunoaștem ideile despre desen. Le găsim în cronica referitoare la Ștefan Popescu, unde Simionescu-Rîmniceanu îl ironiza pe Tzigara-Samurcaș pentru că acesta recunoștea — pe bună dreptate — în pictor un desenator. Aflăm aici că « a vedea totul lat, cu mase mari, felurit întunecate în raport cu altele felurit luminate, se cheamă *pictural* » și că « a confunda acest fel de a lucra cu *desenul* înseamnă ca și când s-ar confunda tehnica lui Ingres cu a lui Manet »¹⁰ (subliniat în text). Prin urmare, Marin Simionescu-Rîmniceanu nu-și dădea seama că se poate desena (construi forma) cu culoarea și gîndea că *picturalul* poate fi caracteristic numai culorii, nu și unei anumite categorii de desen; acolo unde nu identifica linia el nu concepea prezența desenului, neînțelegînd că aportul lui Cézanne constase tocmai în substituirea desenului realizat din linie cu desenul realizat din culoare. În conștiința criticului noțiunea de desen își păstrase neschimbată semnificația tradițională, clasică, deși atunci când se arăta admiratorul picturii de plein air el opera implicit cu un concept al formei care suferise consecințele gândirii moderne; contradicția aceasta ilustrează o dată mai mult confuzia de idei despre care am pomenit. În același timp apare evident că pentru apărătorul strictei corectitudinii formale — pentru cel care în entuziasmul său socotea că « articulația genunchiului, la Praxitel, sau a umărului cu întreaga curbă a spatelui, la Michel-Angelo, sînt o cucerire spirituală tot așa de grandioasă ca și a lui Newton sau Spinoza »¹¹, și susținea că « ceea ce în pictură nu e optic înfăptuit și lămurit nu poate trezi iluzia realității »¹² — anumite lucrări ale lui Andreescu trebuiau să apară suficient de nerezolvate spre a naște rezerve serioase, chiar dacă în cronica din *Revista democrației române* ele nu erau formulate cu toată tăria.

Marin Simionescu-Rîmniceanu nu este singurul critic al vremii căruia îi erau proprii contradicțiile și confuziile arătate; numai că la dînsul ele apar într-o formă mai explicită decît la confracții săi. Cînd, în articolul amintit, Frederic Storck — sculptor de pronunțată formație clasicistă, în care la un moment dat interveniseră unele elemente simplificatoare sugerate de Rodin și Bourdelle — spunea despre Andreescu că este « un pictor de mîna întîi », dar în același timp nu-l diferenția suficient de Alpar și-l situa valoric nu numai în urma lui Grigorescu, ci și a lui Aman, este cert că normele sale de judecată plăteau tribut unei estetici care împăca academismul cu ceea ce îl nega. Cînd în 1907, în *Calendarul Minervei*, doctorul Istrati îl aprecia pe Andreescu ca pe « un mare talent », descriind împrejurările în care Grigorescu îl făcuse odinioară conștient de acest adevăr, și cînd totuși el nu avea să găsească pînă la sfîrșitul vieții prilejul să-i consacre lui Andreescu un articol (după ce fusese recent autorul primei broșuri monografice despre Aman, iar acum, la moartea lui Grigorescu și Hasdeu, le închina acestora două mari și emoționante studii¹³), este limpede că pe lîngă alte motive intervenea și faptul că bătrînul om de știință opera cu niște concepte ale desăvîrșirii față de care pictorul marginilor de sat și al pădurilor desfrunzite rămînea pe undeva deficitar. Și fără îndoială că atunci cînd, în 1914, prezentînd în *La Politique* galeria de tablouri a fraților Kalenderu (devenită muzeu de stat), Léo Bachelin se oprea numai la două din cele unsprezece pînze de Andreescu (pe celelalte pomenindu-le doar printr-o sumară caracterizare globală), el își exprima tacit, în ciuda admirației pentru pictor, o rezervă alimentată tot de ideea presupusei lui insuficiențe.

¹⁰ Idem, *Insemnări din expoziția « Tinerimii artistice »* (Ștefan Popescu), în *Revista democrației române*, 1910, mai, 23, p. 167.

¹¹ Idem, *Insemnări de la expoziția « Tinerimii artistice »*

(Verona), în *Revista democrației române*, 1910, iunie, 6, p. 835.

¹² *Ibidem*, p. 837.

¹³ C. I. ISTRATI, *Doi lăceferi* (N. Grigorescu — B. P. Hașdeu), în *Calendarul Minervei*, 1908, p. 148.

La noi, anii de sfârșit ai veacului al XIX-lea și cei de început ai veacului următor au constituit prin excelență un prag de întrepătrundere a tendințelor academice cu cele care li se opuneau; o ilustrație elocventă ne-o oferă și simultaneitatea de gusturi care îngăduia epocii să prețuiască într-o aceeași îmbrățișare creațiile lui Grigorescu și Mirea sau, într-un moment următor, creațiile lui Mirea și Luchian, ca să nu mai vorbim de dualitatea de stil perceptibilă în chiar opera ultimului. Întrepătrunderea a două concepții nu exclude însă preponderența uneia asupra celeilalte; cursul evolutiv pe care îl urmărim avea loc sub semnul incontestabil al tendințelor noi, chiar dacă uneori se arătau mai puternice cele vechi. O decantare categorică se va produce abia mai târziu, în deceniul al patrulea, și nici chiar atunci ea nu va fi întotdeauna liberă de orice lest al trecutului. Acum, însă, în gândirea critică a vremii totul lasă să se recunoască un amestec de principii și de criterii al căror dozaj în raport cu vechiul era hotărât de calitatea profesională a celui ce aprecia și de generația din care acesta făcea parte: dacă judeca un artist plastic sau un om al condeiului, un tânăr sau un bătrîn; diferențierea e necesară, căci altfel aspecte în aparență paradoxale rămîn de neînțelese.

Într-adevăr, cum să ne explicăm — deosebit de faptele arătate — că într-un timp în care Andreescu era comentat adesea în funcție de ceva ce opera lui părea să prezinte neîndemînat ec sau neînchegat, asistăm totuși, cum am mai spus, la constituirea în cugetul contemporanilor (cîteodată chiar la cei care manifestau rezerve) a principalelor ei attribute definitorii? Cum să ne explicăm că acum apar — nu doar ca odinioară, în cazul lui Delavrancea, reduse la exemplul său izolat, ci prin glasurile unei pluralități — primele situări ale artistului (singur sau alături de alții) în fruntea întregii picturi românești? Și mai ales cum să ne explicăm apariția tocmai acum — cînd sîntem încă destul de departe de existența unor critici de artă cu adevărat avizați — a cîtorva dintre cele mai pertinente caracterizări ale picturii lui Andreescu?

Răspunsul just poate fi găsit numai dacă se ține seama de rolul — mai puțin aparent, dar de o mare eficiență — pe care l-au jucat artiștii plastici, și dacă se are în vedere importanța care, paralel cu aceea acordată valorilor formale, continua să fie acordată în epocă valorilor de conținut; în toate acestea au o pondere deosebită elementele de educație picturală specifice generației celor născuți în jurul lui 1880.

Este indiscutabil că, în ciuda deficiențelor ei, expoziția din 1910 a avut o contribuție decisivă la promovarea lui Andreescu în conștiința publică. Dacă expoziția n-a putut fi cu adevărat la înălțime, faptul nu s-a datorat neglijenței în alegerea operelor, ci dificultăților întîmpinate din partea colecționarilor. « E de regretat că mai mulți posesori de tablouri mai însemnate de Andreescu n-au consimțit a le împrumuta societății pentru a le expune », arăta în cronică sa Léo Bachelin¹⁴, iar un alt cronicar, Lazăr Cosma, afirma și el că « unii dintre posesorii tablourilor lui Andreescu au refuzat să se asocieze la această delicată sărbătorire a bietului dispărut »¹⁵. Totuși, în expoziție au figurat o seamă de lucrări demne de toată prețuirea, ca *Stîncile de la Apremont*, *Iarna în pădure*, *Țărancă din profil*, *Natură moartă cu coș și legume*, pe lîngă altele mai puțin importante, dar foarte concludente pentru viziunea și sentimentul artistului, înfățișînd mici peisaje sau vase cu flori. Inițiatorul expoziției, suflul ei, a fost pictorul Jean Al. Steriadi, al cărui părinte se numărase printre prietenii lui Grigorescu și avusese în colecția sa tablouri de acesta și de Andreescu, rămase acum moștenire soției. Alături de Steriadi, artiști ca Gheorghe Petrașcu, Ștefan Popescu, Alexandru Satmari întregeau mănunchiul principalilor admiratori ai lui Andreescu în rîndurile « Tinerimii ». Și, desigur, nu este numai o simplă coincidență că tocmai acești artiști — formați în cultul lui Grigorescu, și a căror manieră personală îmbina largheța facturii cu spontaneitatea execuției într-o viziune de plein air debitoare impresionismului și post-impresionismului — au avut o admirație deosebită pentru creația lui Andreescu. Atenția pe care « Tinerimea », la începuturile ei, a manifestat-o posterității pictorului, în primul rînd lor li s-a datorat.

¹⁴ L. BACHELIN, *Expoziția Tinerimii artistice*, în *Seara*, 1910, aprilie, 16, p. 1.

¹⁵ LAZĂR COSMA, *Expoziția Tinerimii artistice*, în *Noua revistă română*, 1910, aprilie, 18 și 25, p. 18.

Chiar și în ultimul an al războiului, în aprilie 1918, în plină ocupație germană, « Tinerimea artistică » — prin acei membri ai ei care nu se refugiaseră la Iași — a găsit prilejul să expună câteva pânze de Andreescu ; dacă au figurat numai puține, printre ele s-a aflat totuși și o capodoperă ca *Iarna la Barbizon*. Expoziția nu a trecut neobservată de vechiul cotidian bucureștean *Bukarester Tageblatt*¹⁶, care însă și-a oprit atenția asupra *Drumului mare*, singura dintre pânzele Muzeului Kalenderu ce nu fusese evacuată, cu un an înainte, la Moscova ; în schimb, *Iarna la Barbizon* a apărut reprodușă în *Săptămîna ilustrată*¹⁷. Alte ecouri imediate nu par să se fi răsfrînt în presă, dar fără îndoială că și această acțiune, oricît a fost de modestă, a ajutat ca numele lui Andreescu să nu dispară din conștiința publică, solicitată neconștient de avalanșa de evenimente ale războiului.

În perioada de care ne ocupăm, opinia intelectualității literare, plastice și critice se forma mult mai puțin pe temeiul a ceea ce se publica în ziare și reviste, decît a ceea ce se vorbea în jurul unei mese la « Terasa Oteteleşanu ». E cazul s-o repetăm, în primul rînd artiștii erau cei care întrețineau și promovau conștiința valorii lui Andreescu ; nu numai o dată ei îl situau deasupra lui Grigorescu, ale cărui concesii față de public, făcute mai ales în ultimul deceniu al vieții, favorizaseră — deosebit de ceea ce se datora schimbărilor de gust — o ușoară diminuare a prestigiului său pînă atunci absolut. În mijlocul artiștilor se nașteau de obicei entuziasmele judecări de valoare cu privire la Andreescu, pe care le găsim exprimate de critici în coloanele presei. Dar, așa cum se întîmplase și altădată, criticii — în virtutea formației lor profesionale, ușor de recunoscut în argumentele pe care le invocau — țineau în mai mare măsură cont de ceea ce putea să corespundă înțelegerii și reacției publicului, decît de ceea ce motiva părerile rostite de artiști. Într-o vreme în care pictorii apreciau calitatea operei lor referindu-se tot mai conștient și mai des la virtuțile formei, ale expresiei plastice, ale raporturilor de ton și culoare, criticii continuau — acolo unde izbuteau să fie accesibili și convingători — să vorbească mai mult despre subiect, despre fidelitatea reprezentării naturii, despre sentimentele artistului, și mai puțin despre modalitățile sale de viziune ori de comunicare plastică. Ei erau receptivi la opiniile pictorilor, susținute de aceștia cu argumente de ordinul formei, și le împărtășeau apoi publicului ca pe niște aprecieri proprii, numai că o făceau de preferință cu argumente de ordinul conținutului. În mod firesc, pictorii, al căror specific de exprimare rămîneau penelul și materia plastică, se pronunțau în intimitate și se simțeau mult mai în elementul lor vorbind despre formă ; criticii, al căror specific de exprimare erau condeiul și cuvîntul, se pronunțau în public și se simțeau mult mai în elementul lor vorbind despre conținut. Primii știau să recunoască calitatea picturală excepțională a unei soluții formale în aparență stîngace, acolo unde ultimilor această calitate le scăpa. Fapt de asemenea firesc, căci pictorii își trăgeau concluziile dintr-o experiență preponderent practică și creatoare, în timp ce — cu rare abateri de la regulă — criticii și le trăgeau dintr-una exclusiv teoretică și culturală. De aici, mai multă promptitudine și siguranță în intuițiile unora, și mai puțină în ale celorlalți, ceea ce lămurește că în fața anumitor licențe prezentate de pictura lui Andreescu criticii se arătau adesea mai deconcertați decît artiștii. Dar tocmai pentru că în realitate criticii își însușiseră judecățile de valoare ale acestora și porneau de fapt de la ele atunci cînd își desfășurau ideile, asistăm la contradicția — aparent paradoxală — care face ca Andreescu să se fi bucurat de o admirație deosebită, concomitent cu credința exagerată despre așa zisa sa neîmplinire.

Că lucrurile stau într-adevăr astfel rezultă o dată mai mult din scrisul lui Marin Simionescu-Rîmniceanu și al confrăților săi. Simionescu-Rîmniceanu era conștient de importanța analizei morfologice și știa să facă deosebirea între caracterul plastic și cel ilustrativ al unei opere. « Mărginească-se critica — spunea el — numai la morfologie, la analiza formală, și se va vedea cum se dezvăluie de la sine și partea psihică a operelor, cum însăși critica își crește rolul de la „spuză-n ochi” pe care-l joacă astăzi, la acela de a face cît de cît lumină »¹⁸. Și cu toate acestea, nu cînd se avînta pe terenul analizei morfologice făcea Simionescu-Rîm-

¹⁶ *Die Kunstausstellung im Athenäum*, II (nesemnăt), în *Bukarester Tageblatt*, 1918, aprilie, 28.

¹⁷ *Săptămîna ilustrată*, 1918, mai, 19, p. 11.

¹⁸ MARIN SIMIONESCU-RÎMNICEANU, *Insemnări de la expoziția « Tinerimii artistice » (Verona)*, în *Revista democrației române*, 1910, iunie, 6, p. 835.

niceanu observațiile cele mai pertinente și găsea cuvintele cele mai juste. Pentru dînsul, un tablou de calitate a *Stîncilor de la Apremont* era lipsit de « integritatea concepției în ram » și de « stabilitatea întruchipării », și nu era tratat pretutindeni cu aceeași « concentrare și grijă tehnică »; afirmații fără temei, cu atît mai surprinzătoare cu cît criticul recunoștea că lucrarea avea « o valoare de netăgăduit ». Hotărît, nu aici pătrundea el adevărurile lui Andreescu, ci acolo unde sesiza că « i se dă lui Grigorescu un tovarăș mai mic de mijloace, dar poate mai mare ca suflet », în creațiile căruia « e o umbră tragică ce presupune o concepție mai presus de aceea simplistă a idealismului sentimental; suferă și dă glas suferinței sale în operă — scria el — artistul al cărui spirit întrevede în lume mai mult decît îi e dat omului să cucerească cu simțurile; suferința aceasta, răspîndită în operă sub chipul unei posomorîri a naturii reprezentate, e cugetare tradusă în sentiment, care adaugă operei o intensivizare a cuprinsului, o lărgire a înțelesului ». Simionescu-Rîmniceanu avea dreptate și atunci cînd deslușea în melancolia lui Andreescu expresia unei nemulțumiri, afirmînd că « nemulțumirea crește pe om » pentru că « ea vine de la cel puternic, care rîvnește mereu spre înălțimi, beatitudinea fiind a celui slab, încîntat și împăcat de pușinul ce-i hărăzește viața ». Totodată, pîrîndu-i-se a recunoaște la Andreescu influența lui Millet și mai ales a lui Courbet, cronicarul *Revistei democrației române* se ferea să-l subordoneze pe pictor maeștrilor francezi și preciza cu multă judiciozitate: « Numai cel ce ia nemijlocit imită, cel ce prelucrează și înnoiește datele altora, acela propășește și lucrează. Nu în a rupe cu tradiția stă puterea unei individualități, ci întemeiat pe tradiție a merge mîi departe »¹⁹.

Cum am mai avut — însă numai în treacăt — prilejul să amintim, ideea aportului original al lui Andreescu apare și la Theodor Cornel, în citatul său dicționar *Figuri contemporane din România*. Dintre criticii vremii, el manifestă judecata cea mai clarvăzătoare și se exprimă în termenii cei mai avizați, atunci cînd îl situează pe Andreescu în complexul factorilor care l-au înrîurit și format, și cînd încearcă să-i definească individualitatea. « Un lucru — scria Cornel — domină toată concepția acestui pictor, a știut să se desfacă nu numai de influența artiștilor români cu care își începuse activitatea, dar încă și de înrîurirea puternică a școalei barbizoniste: sinteza, caracterul succint și general, fără amănunțimi, a oricărei priveliști sau scene în care s-a manifestat. [...] În peisaje Andreescu procedează prin stabilire de planuri tratate larg, strînse ca masă și bine indicate în perspectiva lor logică. Materia nu este grasă, însă calitatea ei de culoare este de o vibrație justă și întotdeauna potolită, ceea ce dă mai tuturor peisajelor un caracter de întristare, de melancolie dulce, pătrunzătoare ». Cum se vede din textul citat, Theodor Cornel este — prin observațiile sale juste, prin felul simplu și clar în care se exprimă — unul dintre pușinii critici ai timpului care, analizîndu-l pe Andreescu, operează un echilibru între considerentele de ordin formal și cele de conținut, creînd din ele o unitate și izbutind să degaje din modalitățile tehnice ale artistului întreaga semnificație ce le-o conferă acestora fondul său de simțire și cugetare.

Factura « largă », « puterea de a fixa orice în cîteva trăsături de penel », « excepționala sobrietate și neobișnuita vigoare », sau faptul de « a nu căuta niciodată efecte de pensulă » sînt caracterizări despre Andreescu întîlnite frecvent la cronicarii artistici din epocă, fie că ei se numesc Th. Cornel, N. Pora, Olimp Grigore Ioan sau Marcu Beza. Dar încă și mai frecvente, și totodată mai profunde în capacitatea lor de revelare, sînt cele care vizează conținutul afectiv al picturii sale, cele care definesc sentimentul lui Andreescu, acea tristețe ce pentru unii este « ecoul unei existențe sfîșietoare » și exprimă « un suflet de neobișnuită ardoare, pagini de doliu în tente întunecate, în care se reflectă numeroase amărăciuni și cumplite deziluzii », iar pentru alții este expresia unui « suflet de artist, înfrățit cu al țaranului, printr-o melancolie intimă și printr-un fel de iubire, de duioșie pentru lucrurile și ființele mici, sărace și modeste ». În exemplele ultime i-am citat din nou pe Marc Jeanjaquet, Olimp Grigore Ioan și Nicolae Petrașcu. Mai ales cel din urmă a surprins cu un accent deosebit umilitatea simțirii lui Andreescu, ceea ce s-a numit mai tîrziu, atît de îndreptățit, modestia lui de sentiment. Dar dintre toți cei care — în această epocă — se pleacă emoționați asupra operei pictorului și caută să dezlege sensurile tristeții sale, cel mai perspicace, mai simțitor

¹⁹ Idem, *Expoziția « Tinerimii artistice »*, în *Revista democrației române*, 1910, mai, 16.

și mai adevărat se dovedește tînărul colaborator al *Convorbirilor literare*, amintit mai sus, Marcu Beza. « Andreescu — scria Marcu Beza în 1916 — a ascultat de un spirit ce a prins partea profund melancolică a vieții, și asupra căreia aceasta a apăsător din greu. La Andreescu nu e niciodată soare. S-ar zice că niciodată nu s-a simțit ușor și fără grijă, pentru că a purtat povara unei conștiințe întotdeauna trează » (sublinierea ne aparține — R.B.). Dacă — interpretîndu-l ca pe o simplă figură de stil — lăsăm la o parte absolutismul exprimat în propozițiunea precedentă și nu-i îngăduim să-și poarte reflexul asupra celei care o urmează, căci la Andreescu este uneori și soare, atunci aprecierea din urmă ilustrează poate tot ce s-a rostit vreodată mai simplu și mai pertinent cu privire la înțelesul melancoliei artistului. Pe Andreescu, Marcu Beza îl socotea a fi « pictorul nostru cel mai grav ca înțelegere a vieții, și cel mai adînc ca sensibilitate », opinie pe care timpul a ratificat-o fără nici un amendament.

Iată dar, desprinzîndu-se din cele arătate pînă acum, conținutul pe care gîndirea critică a epocii îl da conceptului ei despre individualitatea lui Andreescu, acest « talent bogat și plin de forță — cum îl definea în 1918 cronicarul anonim al lui *Bukarester Tageblatt* — ce prin calitățile sale ar fi fost chemat să se măsoare cu Grigorescu », și despre care Olimp Grigore Ioan afirma în 1913 că posedă « virtuți de mare maestru »²⁰, iar un an mai tîrziu că « ar fi sfîrșit desigur prin a fi cel mai pur interpret al sufletului național »²¹, dacă moartea nu l-ar fi secerat prematur.

Adevărul este că după 1910 conștiința critică a epocii — prin spiritele ei cele mai lucide — încetase de fapt să considere că Andreescu nu putea fi așezat pe aceeași treaptă cu Grigorescu, și că din cauza dispariției sale înainte de vreme nu ajunsese să întruchipeze în pictura românească modernă cea mai înaltă expresie a simțirii naționale. Cînd în 1911 — într-un raport oficial către primarul orașului — Ștefan Ciuceanu, directorul Fundației Alexandru și Aretia Aman, din Craiova, vorbea despre Andreescu, el îl numea « mult regretatul mare pictor, ale cărui creațiuni sînt atît de greu de găsit și așa de mult prețuite »²². Pentru Theodor Cornel, Andreescu era autorul « operei celei mai sugestive din cîte au produs artiștii generațiunii de la 1870 încoace », iar în 1912, pentru N. Pora, cronicarul plastic al *Calendărului Minervei*, era « o figură de mare artist și de adevărat martir al artei ». Tot atunci, Virgil Cioflec, tînărul prieten al lui Grigorescu și Luchian, făcea primul o asociere de valori menită să devină clasică în gîndirea critică românească dintre cele două războaie, afirmînd că « Grigorescu, Andreescu, Luchian sînt singurii trei pictori pe care i-am avut pînă acum ». Cioflec era totodată primul care în anii aceia începea să adune material pentru o monografie închinată lui Andreescu. Și nu de mult — în deja amintitul an 1911 — Andreescu pătrunsese pentru întîia oară în literatura de specialitate de peste hotare: figura în *Dicționarul pictorilor, sculptorilor, desenatorilor și gravurilor*, publicat de E. Bénézit la Paris.

ANDREESCU DANS LA CONSCIENCE CRITIQUE DU DÉBUT DU SIÈCLE (1901–1918)

RÉSUMÉ

L'auteur vient de publier le premier tome d'une monographie en trois volumes consacrée au grand peintre roumain du siècle dernier Ioan Andreescu. Le texte qui suit est un extrait du deuxième tome, notamment du chapitre qui s'intitule *L'évolution de la pensée critique concernant Andreescu*, et traite de la période 1900–1918. Il analyse dans ces pages surtout le mode dont se reflétait dans la conscience picturale et critique de l'époque le concept de forme et de maîtrise par rapport à l'impressionnisme. Il croit surprendre — en confrontant divers articles — une sorte de confusion, dans le sens stricte du terme, entre les anciens préceptes académiques et les nouvelles tendances, confusion qui règne surtout chez les hommes

²⁰ OLIMP GRIGORE IOAN, *Le Musée A. Simu*, București, 1913, p. 15.

²¹ Idem, *L'Influence étrangère chez les artistes roumains*, București, 1914, p. 37.

²² *Biblioteca centrală regională Oltenia. Primăria urbei*

Craiova, Direcțiunea administrativă, Serviciul arhivei, Dos. nr. 1, anul 1911. *Correspondența generală a Fundației Aman la eșire*. Din raportul adresat primarului orașului Craiova, la 31 decembrie 1911, f. 917 (p. 28 a textului dactilografiat).

de lettres (critiques) et moins chez les artistes (gens du pinceau) et qui fait qu'on arrive trop souvent à déceler et à reconnaître les grandes qualités picturales d'Andreescu, tout en lui soulignant une soi-disant gaucherie dans l'expression de la forme, c'est-à-dire du dessin. L'auteur tend à démontrer qu'il s'agit ici plutôt d'une pensée encore mal affranchie de l'idéologie plastique de l'académisme qui va de pair avec un manque de cristallisation en ce qui concerne l'idéologie plastique de l'impressionnisme et du post-impressionnisme cézannien. Celui qui construit la forme avec la couleur, ça veut dire celui qui dessine en peignant, lance parfois au dessin traditionnel un défi, qui n'est pas gratuit, ni dépourvu de valeur positive, mais dont le sens échappe aux critiques roumains du début du siècle, sans toutefois — comme nous l'avons dit plus haut — leur interdire l'accès à une interprétation de l'œuvre d'Andreescu qui lui rend justice. C'est justement l'époque où pour la première fois son nom est associé à ces deux étoiles suprêmes de la peinture roumaine moderne: Nicolae Grigorescu et Ștefan Luchian.

SAMUEL MÜTZNER—UN REPREZENTANT AL IMPRESIONISMULUI ȘI NEOIMPRESIONISMULUI ÎN ROMÂNIA¹

de VIORICA ANDREESCU

Privity în perspectiva timpului, a unei distanțări de aproape un veac, evoluția impresionismului în pictura românească apare marcată de creația unui număr destul de restrâns de pictori care i s-au consacrat cu deplină și durabilă fidelitate. Încă din ultimele decenii ale secolului trecut, se pot semnala contingente cu impresionismul chiar la un Aman, apoi la clasicii picturii noastre moderne — Grigorescu, Andreescu și Luchian.

Abia la începutul veacului nostru, însă, apar în expozițiile bucureștene acele prime remarcabile lucrări care să dovedească o manifestă aderare la preceptele curentului, o avansată asimilare a teoriilor impresioniste și — mai mult chiar — neoimpresioniste. Este epoca debutului lui J. Al. Steriadi, al lui Nicolae Dărăscu, Samuel Mützner sau Marius Bunescu, pictori ale căror opere — continuate mai târziu în același spirit de Lucian Grigorescu — vor constitui jaloarele evoluției mișcării în creația autohtonă.

Biografiile acestor importanți reprezentanți ai impresionismului românesc ne relevă un fapt de deosebită semnificație pentru caracterizarea acestuia : și anume că, în totalitatea lor, reprezentanții de seamă ai mișcării din România și-au desăvârșit studiile artistice în Franța, formându-se sau perfecționându-se în mediul artistic al atelierelor pariziene. Trecuți, majoritatea, prin școlile Münchenului, pregătiți inițial în spiritul academismului, acești pictori și-au maturizat viziunea artistică în patria impresionismului, într-o epocă în care, deși mișcarea apusese ca grupare organizată, trăia totuși încă puternic prin creația corifeilor ei — Claude Monet, Renoir sau Pissarro, de pildă.

Reverberația în timp și, totodată, în spațiu a impresionismului francez, persistența lui — sub diferite forme, mai mult sau mai puțin credincioase principiilor inițiale — pînă către mijlocul veacului au constituit dovada viabilității curentului și importanței lui capitale în determinarea unui spirit modern în arta europeană.

Adus pe tărîmul creației românești, impresionismul își va găsi discipoli fideli, mai cu seamă în rîndurile peisajiştilor, deoarece în tehnica specifică genului, aceștia au putut adopta cu toată libertatea impusă de propria lor sensibilitate regulile esențiale, cromatice și luminiștice, ale curentului. Este totuși cazul să amintim cunoscuta opinie a lui Fr. Șirato² privind impresioniștii din alte țări decît Franța, despre care susținea că, fie datorită condițiilor locale specifice de lumină și atmosferă, fie tradițiilor artistice autohtone, cît și afirmării sentimentului personal (în opoziție deci cu depersonalizarea implicată de principiile curentului), nu ar fi reușit să producă opere definitive care să egaleze în importanță artistică pe cele ale

¹ Textul acestui articol face parte dintr-un studiu monografic mai amplu pe care îl consacram pictorului; din prodigioasa sa activitate, desfășurată pe o durată de peste o jumătate de veac, perioada premergătoare stabilirii în Japonia (1912—1915) se conturează din punct de vedere stilistic într-o etapă distinctă, pe care o prezentăm în cele ce urmează.

² FRANCISC ȘIRATO, *De ce moare impresionismul*, în *Cugetul românesc*, 1922, nr. 1, februarie, p. 86—91, publicat și în volumul *Încercări critice*, București, 1967, p. 60—61; a se vedea și articolul *Problema artei plastice actuale*, în volumul citat, p. 85.

inițiatorilor. Autorul se referea, de pildă — în ceea ce privește impresionismul în țara noastră — la pictorii grupării « Arta română », care au adoptat numai unele învățăminte tehnice de la impresionism, prin concepție artistică fiind însă opuși curentului, întrucât în loc de depersonalizare și supunere exclusivă senzației, aceștia au vrut să dea expresie unui sentiment de deciziune și afirmare sufletească.

Analizând într-un cadru istoric limitat — și anume primul deceniu al secolului — pătrunderea și evoluția curentului în mișcarea artistică românească, desprindem din rîndul primilor lui adepți și propagatori figura unui entuziast: pictorul Samuel Mütznér.

Un nume aproape uitat în ultima vreme. Autor al unei vaste opere plastice — dispersată în numeroase colecții din țară și străinătate, niciodată cercetată în ansamblu și în evoluția ei stilistică —, pictorul Mütznér își are un loc aparte în istoria impresionismului românesc, din două considerente: datorită viziunii sale artistice — prima hotărît și metodic impresionistă care a apărut în fața publicului încă de la începutul veacului; în al doilea rînd, prin consecvența și devotamentul său de o viață întreagă pentru cucerirea luminii și pentru culoare. « Învățătura artei — nota pictorul în însemnările sale autobiografice — m-a îndrumat să urmăresc legile reale ale vieții cu toate strălucirile de contraste și armonii de culoare cu care pictura exprimă mișcarea vie din legile luminii ».

Mărturiile contemporane expozițiilor bucureștene din primii ani ai secolului detașază net pictura lui S. Mütznér de cea a obișnuiților expozanți ai saloanelor epocii, datorită concepției și facturii sale surprinzător de noi. St. Sterescu (Fr. Storck), cronicar al revistei *Viața literară*, scrie despre pînzele lui Mütznér expuse în pavilionul artelor de la expoziția jubiliară din 1906 că « respiră un aer mai liber, mai sănătos decît toate celelalte lucrări din jurul lor; peisagiile lui au farmec deosebit și dau dovadă de o uimitoare putere de observațiune, însuflețită de emoțiunea prin care trece artistul în fața subiectului său ». Picturile expuse de Mütznér la salonul Tinerimii artistice din 1907 îi apar « scăldate în soare și lumină »³.

Un observator exigent al fenomenului plastic din această epocă, criticul Theodor Cornel, nota în suita sa de cronici privitoare la expoziția Tinerimii artistice din 1908⁴ că Mütznér este pictorul cel mai luminos din expoziție și cel mai îndrăzneț ca procedeu. O lucrare expusă, intitulată *Primăvara*, este apreciată drept « o adevărată simfonie de lumină », datorită vibrației și intensității luminoase obținute prin procedeul impresionist. Apoi, enumerînd elementele tehnice ale acestui procedeu, Th. Cornel se referă la aplicarea fracționată a culorii, simplificarea paletelor, întrebuițarea culorilor în stare pură și reconstituirea nuanțelor pe pînă.

Înainte de a încerca în rîndurile ce urmează o analiză a creației impresioniste a lui S. Mütznér, a caracteristicilor proprii stilului său din această primă etapă a evoluției lui, ținem să remarcăm faptul extrem de important că în contextul școlii românești de la începutul veacului, pictura sa apare ca un rezultat fericit al îmbinării facturii impresioniste și — ulterior — neoimpresioniste cu concepția estetică a acestor curente. Lucrînd numai în aer liber, preocupat să surprindă și să capteze în pînzele sale cele mai diverse efecte de lumină și culoare, în medii și atmosfere diferite, la ore anumite ale zilei și în anumite anotimpuri ale anului, Mütznér dovedește o totală adeziune la viziunea ilustrațiilor săi predecesori francezi, a căror lecție și-a însușit-o deci în esență și nu numai în formă.

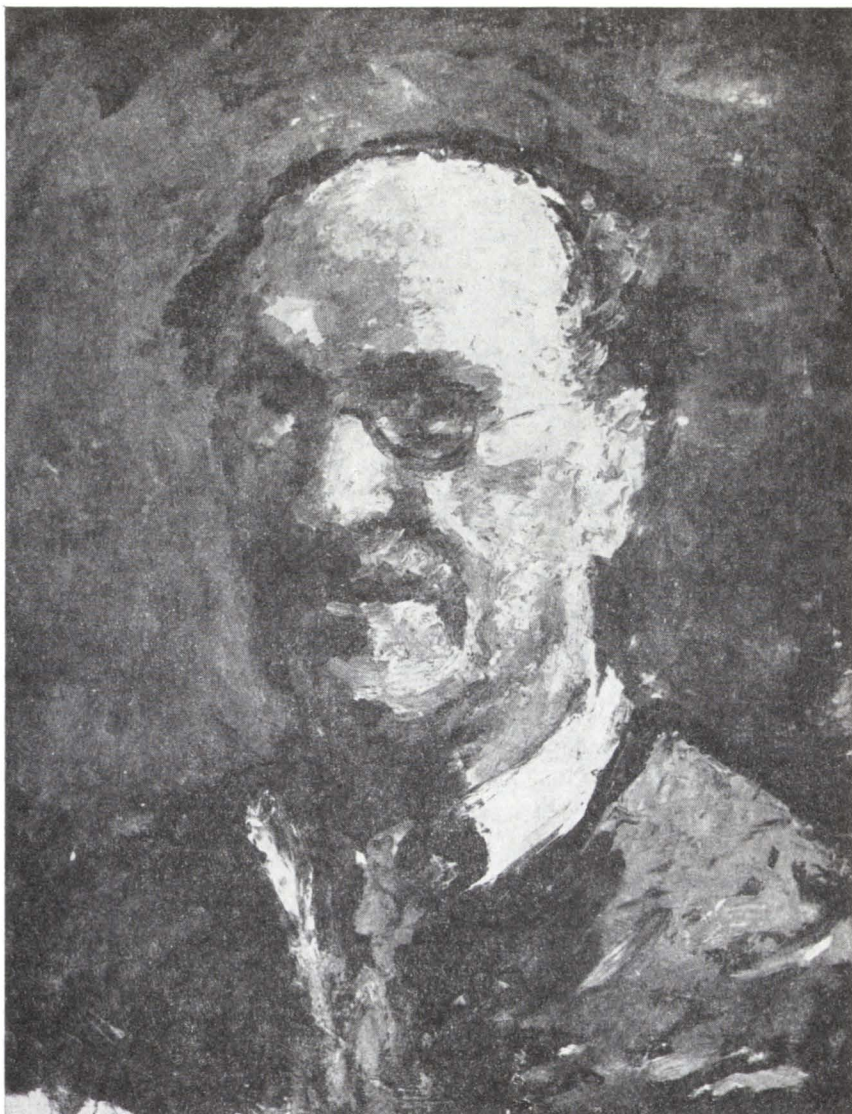
O succintă trecere în revistă a lucrărilor lui Steriadi sau Dărăscu — pentru a numi pe impresionistii noștri de frunte —, Arthur Garguromin Verona, ale lui George Mărculescu și Arthur Segal — nume mai puțin cunoscute dar prezente în epocă — confirmă aprecierea rolului și meritelor lui Mütznér. Încă din 1904, Steriadi expusese la Salonul de toamnă din Paris compoziția *Chivuțele*, lucrare de amploare în care cromatica clară, lumina vie, strălucitoare, cît și distribuirea umbrelor colorate demonstrează contactul direct cu impresionismul. Toți nici în această importantă compoziție, nici în cele ce vor urma (de pildă *Dimineața în*

³ ST. STERESCU, (Cronica artistică) *Artele la Expoziție*, în *Viața literară*, I (1906), nr. 40, octombrie 1. De același autor a se vedea și (Cronica artistică) *Expozițiunea societății*

« Tinerimea artistică », în *Viața literară*, I (1907), nr. 15, aprilie 22.

⁴ THEODOR CORNEL, *Expoziția societății « Tinerimea artistică » — III*, în *Ordinea*, I (1908), nr. 106, aprilie 3.

Fig. 1. — Autoportret. Muzeul de artă al Republicii.



pieță — 1905, *Vînzătoare de dantelă* 1906 sau *Hamali în port* 1909) nu se întîlnesc în execuție acele elemente caracteristice impresionismului de descompunere a formei în pete de culoare, de « topire » a ei în nuanțe vapoase. Arhitecturate clar, metodic, elementele compozițiilor au o structură fermă, cu planuri precis delimitate, iar în ceea ce privește folosirea culorilor, întîlnim, alături de suprafețe vibrante prin tușe mărunțite și tonuri juxtapuse, unele fonduri neutre pictate uniform, în tonuri închise, opace (exemplu: *Vînzătoare de dantelă*)⁵.

În epoca de care ne ocupăm, și anume primul deceniu al secolului, Dărăscu nu-și făcuse încă apariția în expozițiile bucureștene, el aflîndu-se în Franța la studii. Atras de teoriile neoimpresioniste, lucrînd în ambianța atmosferei mediteraniene la Saint-Tropez — localitate din sudul Franței unde Paul Signac, părintele neoimpresionismului, își căuta cu predilecție subiectele de peisaj în vacanțele de vară —, Dărăscu lasă din această epocă de început o serie de lucrări în ulei și mai cu seamă în acuarelă în care disciplina pointillismului apare evidentă (acuarela *Peisaj cu pomi*, pictura *Vedere din Saint-Tropez* — databile 1908). Se folosește de o gamă restrînsă de culori — roșul, galbenul, verdele, albastrul — a căror juxtapunere « reconstituie, în acorduri simple dar vibrante, întreaga armonie cromatică

⁵ Jean Alexandru Steriadi desenator. Album întocmit și cu o prefață de ACAD. G. OPRESCU, București, 1961, p. 11–12; Ministerul Culturii, Muzeul de artă R.P.R.,

Expoziție retrospectivă de pictură și grafică a academicianului J. Al. Steriadi, 15 noiembrie — 15 decembrie 1953.



Fig. 2. -- Biserica din Giverny. Muzeul de artă al Republicii.

din natură ». Deși preferă amestecul optic al tonurilor pure, « nu se ferește nici de supra-puneri, nici de amestecul pigmentar pe paletă, ba chiar tușe prelungi sau în formă de virgulă (« touches balayées », hulite de neoimpresioniști) »⁶. Evoluția ulterioară a stilului lui Dărăscu va marca o vizibilă îndepărtare de tehnica neoimpresionistă, în peisajele sale planurile avînd o conturare puternică, de culoare contrastantă, care le fixează o statornică integritate sugerată de experiența cezanniană⁷.

Fără a renunța niciodată la interesul pentru jocurile nuanțate de lumină și de culoare oferite de atmosfera schimbătoare a peisajului, expresia plastică a lui Dărăscu nu va prefera fluiditatea vibrațiilor și instabilitatea formelor, ci intensitatea luminoasă a cromaticii, formele — construite din culoare — păstrînd consistență.

Am amintit mai sus de un nume mai puțin cunoscut în istoria impresionismului românesc și anume pictorul George Mărculescu care, în ambianța salonului din 1908 al Tinerimii, apare ca și Mütznier « cel mai apropiat de factura impresionistă ».

În pînzele sale, acesta aplicînd elemente de tehnică impresionistă — renunțarea la tenta plată, divizarea tonului, juxtapunerea tușei — obținea o « colorație mult mai naturală și în stare să menție o atmosferă strînsă și avînd unitate ». Dar și în cazul lui Mărculescu se întîlesc limite esențiale în înțelegerea impresionismului. Astfel, Th. Cornel⁸ remarcă atît lipsa unei purificări a paletei de culorile stinse, întunecoase și « murdare », cît și — fapt

⁶ VASILE DRĂGUȚ, *Nicolae Dărăscu*, București, 1966, p. 18.

⁷ Muzeul de Artă al Republicii Socialiste România, *Expoziția N. Dărăscu*. Catalog de PAULA CONSTANTINESCU și HARITON CLONARU, București, 1966, p. 8.

⁸ TH. CORNEL, *Expoziția societății « Tinerimea artistică » — II*, în *Ordinea*, I (1908), nr. 96, martie 21. A se vedea și cataloagele Tinerimii artistice din 1904, 1909, 1910, 1911, în care sînt menționate și reproduse de asemenea interioare sau scene de gen în interior.



Fig. 3. — Peisaj (1907). Colecție particulară.

deosebit de important — lipsa apropierei de natură, de « plein air », condiție esențială a adevăratului impresionism. Preferînd poezia intimă a interioarelor, lumina de cameră, Mărculescu nu putea atinge strălucirea cromaticii din natură, vibrația coloritului în plină intensitate luminoasă solară.

În plein-airismul românesc de la începutul veacului, Arthur Garguromin Verona a fost deseori considerat, în mod greșit, un continuator al tradiției grigoresciene, datorită mai cu seamă preferinței sale pentru tematica de inspirație națională, cu subiecte rustice înfățișate într-o caracteristică atmosferă idilică. Verona s-a oprit însă la « pojghița cea mai exterioară a unui gen », la o formulă — îndelung repetată — care nu mai păstrează nimic din substanța vie a marii creații grigoresciene.

Pictura sa încearcă — în esență — o împăcare între o viziune academistă (în portrete și compoziții, de pildă) și spontaneitatea efectelor luministice plein-airiste din peisaje, în special în cunoscutele sale interioare de păduri, în care frunzișurile construiesc bolți monumentale vibrînd în freamătul jocurilor de raze. Verona nu poate fi considerat un impresionist în adevăratul înțeles al cuvîntului, ci un pictor de formație clasică, cu o optică idealizantă asupra subiectului autohton, în a cărei tehnică de lucru procedeele impresioniste au avut doar rolul de a îmbogăți posibilitățile cromatice și luministice oferite de plein-air ⁹.

Fără a ne permite extinderea aprecierilor comparative asupra tuturor impresioniștilor români care s-au manifestat în acest prim deceniu al veacului, subliniem totuși o anume

⁹ ION ZURESCU, *Verona*, București, 1957; *Maeștrii picturii românești în Muzeul de Artă al R.P.R.*, vol. II, București, 1955; *Galeria Națională — Ghid*, București,

1965, p. 39; OSCAR WALTER CISEK, *Eseuri și cronici plastice*, București, 1967, p. 71.

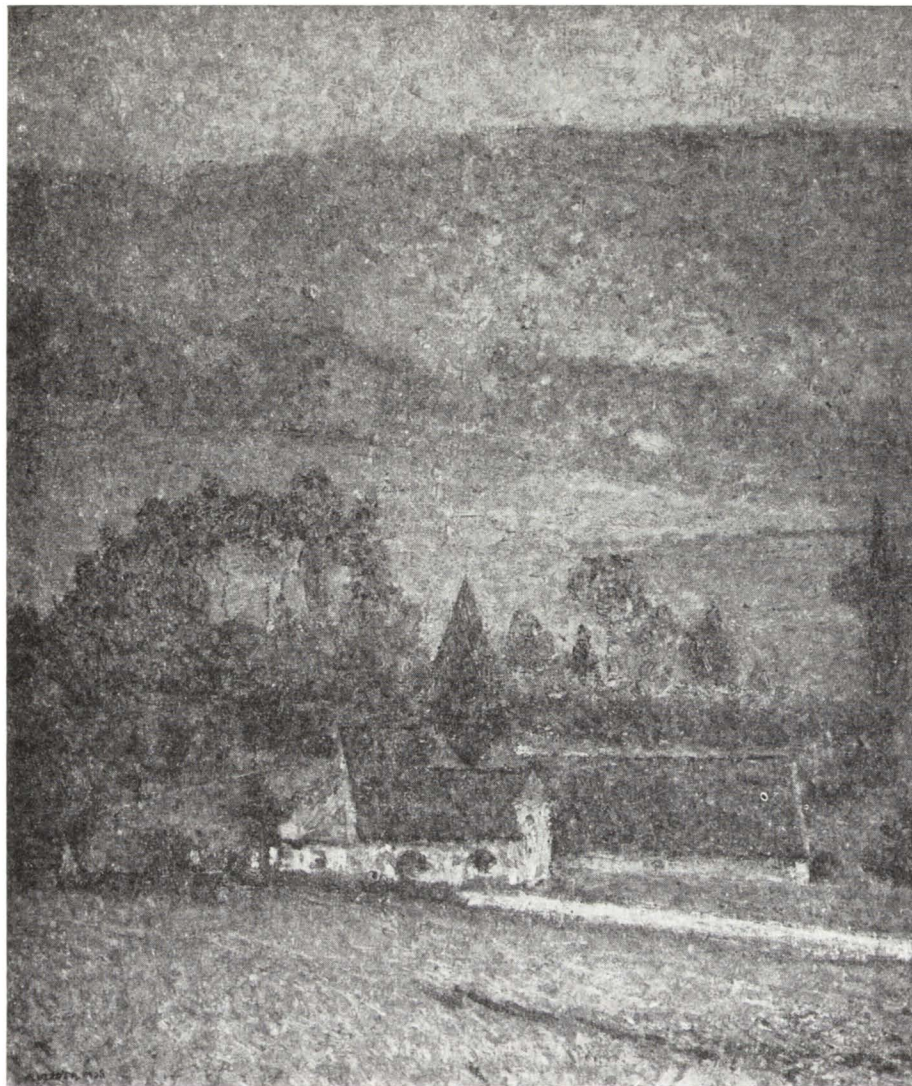


Fig. 4. — Peisaj din Giverny.
Colecția Institutului pedagogic
București.

ierarhizare a valorilor, ajutați de mărturiile contemporanilor și observatorilor direcți ai fenomenului — criticii plastici. Ecoul entuziasmului stîrnit de lucrările expuse în țară de Samuel Mütznér în acești ani este un indiciu important de reținut asupra noutății artei sale în ambianța autohtonă, a poziției înaintate și îndrăznețe în asimilarea disciplinei și viziunii impresioniste.

Formația sa profesională ¹⁰, începută la Școala de arte frumoase din București cu profesori de formație academică printre care G. D. Mirea, Vladimir Hegel și Eugen Voinescu, continuată în plin mediu academicist la München, sub îndrumarea profesorilor Anton Azbé, Karl Raupp și Simion Hollósy ¹¹, se desăvîrșise în atmosfera artistică a Parisului, la Academia Julian, prin care, de altfel, au trecut de-a lungul anilor aproape toți pictorii noștri de seamă. Dar elementul cu totul nou și remarcabil în desăvîrșirea formării artistice a lui Samuel

¹⁰ În arhiva pictorului, care ne-a fost pusă la dispoziție pentru cercetări de către membrii familiei — arh. Paul Horjescu și conf. univ. dr. Ștefan Niculescu — cărora le mulțumim pe această cale, am găsit mai multe autobiografii în care artistul menționează numele profesorilor săi la Academii din București, München și Paris. Despre profesorii Anton Azbé și Karl Raupp, pictori academiciști münchenezi, a se vedea THIEME BECKER, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*.

¹¹ Simion Hollósy (Corbul), conducătorul Școlii de la Baia-Mare, a se vedea G. Ö. POGANY, *Die ungarische Malerei des 20. Jahrhundert*, Budapest, 1960 și adnotarea lui RAOUL ȘORBAN din volumul N. TONITZA, *Scrieri despre artă*, București, 1964, p. 194, nota 51. Din perioada studiilor müncheneze ale lui Mütznér se păstrează o serie de portrete în ulei și studii de expresie în colecția arh. P. Horjescu cit și în Cabinetul de stampe al Bibliotecii Academiei Republicii Socialiste România.

Mütznér îl constituie apropierea sa de părintele impresionismului francez, « patriarhul de la Giverny » – Claude Monet.

Se poate preciza documentar că în anul 1908 tînărul pictor român, după mai multe călătorii prin provincia franceză, se oprește în satul Giverny par Vernon (Eure) în vecinătatea marelui impresionist care se stabilise de mai mulți ani aici, rămînînd de altfel pînă la sfîrșitul vieții înconjurat de familie, de prieteni și de o fermecătoare ambianță naturală

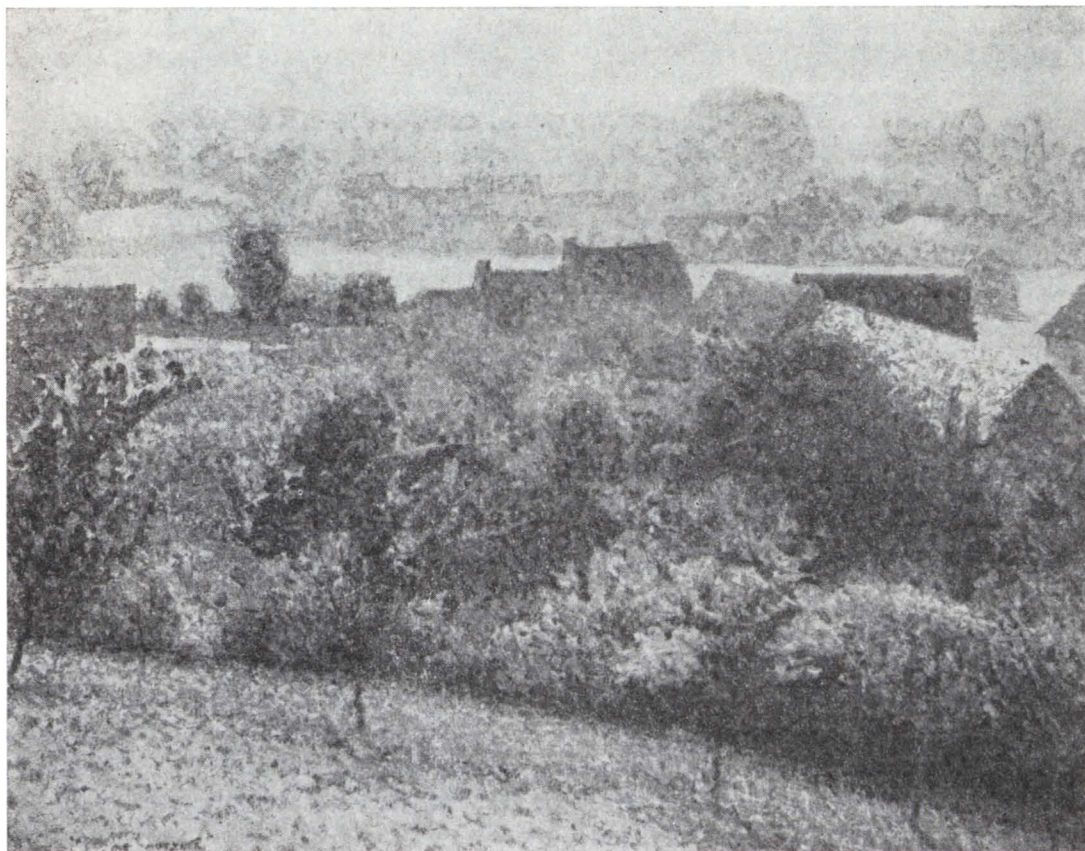


Fig. 5. — Vedere din Giverny — dimineața (1908). Muzeul de artă al Republicii.

oglundită în celebrele sale cicluri de pînze inspirate de lacul cu nuferi, de ploi sau de căpițele de fîn ¹².

Timp de doi ani, cît va rămîne în preajma marelui Monet, în mijlocul aceluiași peisaj încîntător a cărui lumină și atmosferă le va fi urmărit cu înfrigurare, dornic să le pătrundă tainele strălucirii, Mütznér a beneficiat de sfaturi de importanță capitală pentru formația sa în artă. « ... Cei doi ani petrecuți în satul Giverny în preajma lui Claude Monet au fost pentru mine deschiderea drumului către lumină și culoare » — va scrie mulți ani mai tîrziu pictorul român, în însemnările sale.

Pictura sa în plin air își adîncește semnificațiile, dobîndind valori cu totul noi, superioare celor de pînă atunci. Marea lecție primită de la părintele impresionismului îl ajută să extragă din reguli și metode ceea ce convine cel mai mult temperamentului și sensibilității sale, credincioase întotdeauna deplinei sincerități a sentimentului în fața naturii.

Luînd ca termen de comparație lucrările mîuncheneze, perioada franceză premergătoare anului 1908, adică șederii la Giverny, se caracterizează printr-o evidentă clarificare a paletelor, prin renunțarea la tonurile închise, mohorîte, iar valorația prin clar-obscur este

¹² Referiri la tematica preferată de Monet în ambianța Giverny-ului a se vedea în monografia CHARLES MERRILL

MOUNT, Monet, New York, 1966.



Fig. 6. — Vedere din Giverny — seara (1908). Muzeul de artă al Republicii.

înlocuită prin încorporarea luminii în culoare. Atît din titlurile menționate în cataloage (exemplu: *Primăvara*, *Arbori în floare*, *Pădure în Bretania*), cît și din impresia de « aer liber », de « adevărată simfonie de lumină » și « feerie de culori » putem deduce constanta preocupare a pictorului pentru redarea atmosferei peisajului, în efectele lui diverse cromatice și luminoase. Am găsit, de asemenea, în două peisaje păstrate în colecția familiei și datate 1907, o caracteristică viziune impresionistă, în care formele apar difuze, într-o masă fluidă de nuanțe pastelate, de la albastru pal la roz, de la alburiiu la galben și verde luminos.

O colecție mult mai bogată în pînze reprezentative oferă posibilitatea unei cercetări mai amănunțite a « perioadei Giverny ».

Ce aduce nou această etapă stilistică ?

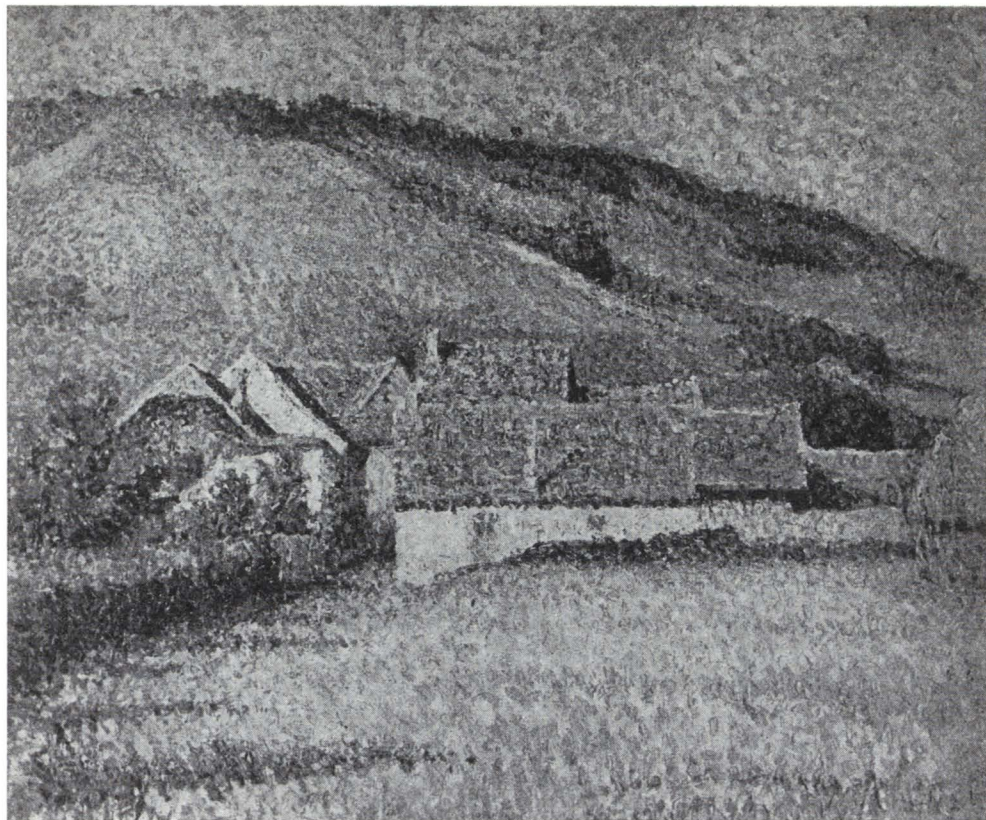
Am arătat mai sus credința lui Mütznier că datorită influenței directe a lui Claude Monet și-a putut împlini înșușirile sale de colorist, prin stăpînirea elementelor tehnice cerute de exprimarea infinitelor senzații optice ale naturii în veșnică schimbare. Pare, de aceea, paradoxal ca tocmai acum, în preajma lui Monet, pictorul român să adopte disciplina tehnicii pointilliste în care, cu foarte rare excepții, și-a pictat peisajele de la Giverny.

În timp ce prin motivele alese din peisajele înconjurătoare — satul la diverse ore ale zilei, clăile cu fîn sau plop — Mütznier se apropie în totul de viziunea marelui său îndrumător impresionist, prin tehnica specifică a facturii, în formă de puncte juxtapuse și reliefate, prin gama restrînsă a culorilor, cît și prin soliditatea construcției formelor și volumelor, el apare adeptul unui alt curent contemporan epocii, al neoimpresionismului.

Încercarea găsirii unei explicații a acestei dualități în creația lui Mütznier implică firește o cercetare în perspectiva timpului a evoluției celui care a fost consilierul său direct, a lui Claude Monet.

La capătul îndelungatei sale vieți și activități, marele impresionist francez își definea principiile călăuzitoare ale creației sale în cuvinte simple dar substanțiale: « Maintenant ils veulent faire de la littérature avec la peinture, c'est une ânerie inconcevable et ils veulent expliquer ce qui est inexplicable puisque c'est un élan spontané, irréflechi. Je peins ce que

Fig. 7. — Peisaj. Muzeul de artă al Republicii.



j'éprouve devant la nature, c'est tout, c'est aussi simple que cela. Je tâche de fixer des sensations »¹³.

Nici o teorie, nici o metodă sau disciplină tehnică — iată concluzia aserțiunii lui Monet, care cuprinde întreaga sa concepție asupra artei pe care a profesat-o. Și totuși, în ciuda reacției sale constant negative față de formule arbitrare și convenții, Monet a manifestat — într-o perioadă a activității sale — o tendință vizibilă spre ordonarea mai sistematică a tușelor și petelor de culoare. Astfel, el a folosit tușa separată ca să dividă culoarea în elemente înrudite, dar nu a ajuns totuși pînă la utilizarea complementarelor în armonii de contrast. De pildă, pentru suprafețele luminate s-a folosit de galben și galben-verzui, iar pentru cele întunecate de albastru și albastru verzui, în timp ce un neoimpresionist ar fi adăugat pentru suprafețele luminoase mai mult portocaliu pur, iar pentru umbre mai mult albastru pal, roșuri și purpuriuri. Într-o pînză ca *Bărci la Argenteuil*, pictată în 1874, deci cu 12 ani înaintea apariției neoimpresionismului, tușa fremătătoare care dă vibrație suprafețelor de apă și cer apare texturată, producînd de la distanță un efect asemănător cu cel din primele lucrări ale lui Seurat (exemplu: studiul pentru *Une baignade-Asnières*).

Tușa caracteristică acestor pînze ale lui Monet, considerată în comparație cu formula tipică neoimpresionistă, apare arbitrară, de o anume dimensiune, tip și direcție care o individualizează. Este întruchiparea « personalității sale romantice » dezaprobată de teoreticienii neoimpresionismului, care preferau tușa neutră, întrucît o considerau mai potrivită pentru evocarea esenței formei și a permanenței ei¹⁴.

În studiul său, Robert L. Herbert, autorul catalogului expoziției neoimpresionismului organizată la Muzeul Guggenheim din New York, consideră ca o altă apropiere a lui Monet de viziunea neoimpresionistă structura compozițională a peisajelor din seria de ploi (1888 — 1891), în care verticalele și orizontalele amintesc de arhitectura compozițiilor lui Seurat.

¹³ PAULETTE HOWARD-JOHNSTON, *Une visite à Giverny* en 1924, în *L'oeil*, 1969, martie, p. 28.

¹⁴ ROBERT L. HERBERT, *Neo-Impressionism*. The Solomon

R. Guggenheim Museum, New York, 1968, p. 156—157; GEORGE BESSON, *Claude Monet (1840—1926)*, Paris, f.a.

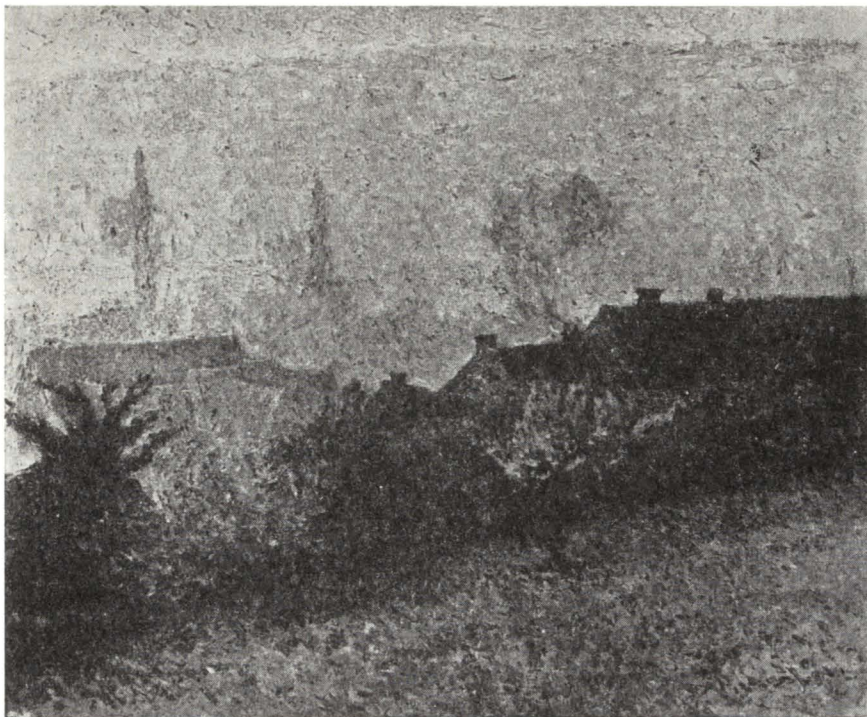


Fig. 8. — Peisaj. Muzeul de artă al Republicii.

După cum știm, documentul fundamental al neoimpresionismului, cartea lui Signac *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme* care prezintă principiile teoretice de bază ale curentului, a apărut în anul 1899, deci ulterior realizării pânzelor amintite. Totuși, începând încă din 1886, prin lucrările lui Seurat, Signac, Camille Pissarro, Cross și altor adepți, noul curent își impusese prezența în arta franceză, întruchipând năzuința spre o concepție rațională și o metodă riguroasă în tehnica picturală, opusă libertăților neîngrădite ale impresionismului în fața senzației vizuale pure ¹⁵.

După golul lăsat prin dispariția lui Seurat, primii ani ai secolului al XX-lea au marcat un vizibil impuls al mișcării neoimpresioniste, susținută de data aceasta pe plan teoretic de Paul Signac prin cartea-manifest sus-menționată, cât și de sprijinatorii ei în rîndul criticii de artă, în fruntea căror îl amintim pe Felix Fénéon. La Paris se succedă în acești ani expoziții ale celor mai importanți reprezentanți ai neoimpresionismului, printre care menționăm, de pildă, retrospectivile lui Seurat organizate de *La Revue Blanche*. În aceeași perioadă Signac expune (în 1902) la Bing, iar Van Rysselberghe la Maison des Artistes; în 1904 Signac și Luce expun la Druet-galerie în care manifestările neoimpresioniștilor își vor găsi găzduire constantă pînă în preajma primului război mondial; Cross va organiza o expoziție în 1905 la Druet, iar în 1907 la Bernheim-Jeune, împreună cu Signac și Luce. În sfîrșit, în 1908, atît marea retrospectivă Seurat deschisă în această galerie, cât și o expoziție personală a lui Van Rysselberghe mențin atenția generală asupra artei celor mai de seamă exponenți ai curentului ¹⁶.

Această nouă perioadă de înflorire a neoimpresionismului în primul deceniu al veacului coincide cu anii de studii la Paris ai tînărului artist român Samuel Mütznér care, desigur, nu putea rămîne indiferent în fața problematiei teoretice cu intenții științifice a mișcării neoimpresioniste.

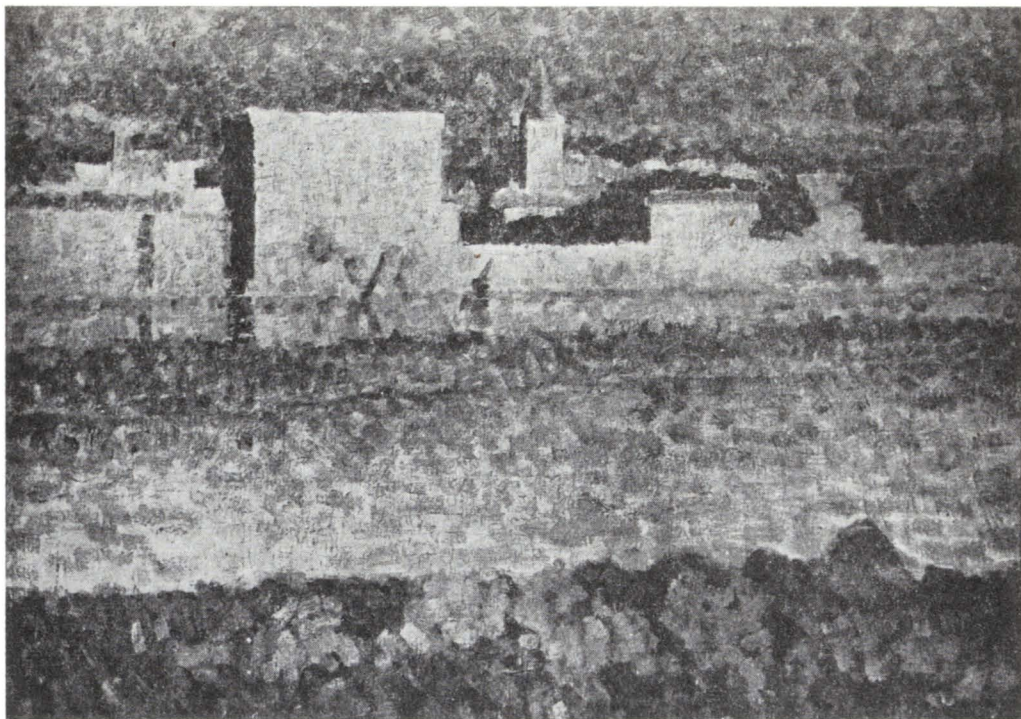
Precizam mai sus că în pictura artistului român trecerea la tehnica de lucru specifică neoimpresionismului — pointillismul — este vizibilă abia în lucrările de la Giverny, deci după 1908.

¹⁵ JOHN REWALD, *The History of Impressionism*, New York, 1961, cap. 1883—1885, p. 481—520; *Post-impressionism*

from Van Gogh to Gauguin, New York, 1956, cap. 11, 1886—1890 *Seurat and his friends*, p. 79—146.

¹⁶ ROBERT L. HERBERT, *op. cit.*, p. 246—247.

Fig. 9. — Peisaj din
Beaucaire (1910).
Colecția Institutului
pedagogic București.



Aproape întregul fond de lucrări pictate în această perioadă a fost expus de artist cu prilejul primei sale expoziții personale de la București, în 1909, încât ecourile în presă ale expoziției îngăduie completarea imaginii ansamblului de lucrări din diverse colecții cercetate.

Un motiv favorit al pictorului a fost biserica satului Giverny, căreia i-a consacrat un ciclu de pânze, menționat în seria « notațiilor » executate în momente variate ale zilei sau anotimpurilor. Întîlnim imaginea bisericii în două pânze, diferite ca factură tehnică. Prima — cunoscuta lucrare expusă în Galeria națională a Muzeului de artă al Republicii, sugerează atmosfera de iarnă într-o lumină rece, mohorîtă și gravă. « Singurătate, mister, adîncă melancolie și nu știu ce dezlegare de tot ce e deșertăciune în viața omenească — acestea sînt gîndurile de căpetenie pe care ți le exprimă și zidurile mohorît-cenușii, și uscăciunea aspră a pămîntului, și cei trei copaci strîmbi, negri, monstruoși de un tragic înfiorător în felul cum își întind rămurișul gol din vîrf spre cerul vînat-vioriu al acelei triste zile de iarnă — nota în impresiile sale Alexandru Vlahuță. E tăcere, e frig. . . »¹⁷. Privită din punct de vedere al cromaticii, lucrarea este dominată de tonurile închise, pămîntii, ale trunchiurilor despuiate și profilate pe cenușiuul pal al cerului. Amestecul de culoare, topirile de nuanțe apropiate ale verdelui de pe ridicătura de pămînt din prim plan, ale albastrului liliachiu și verdelui măsliniu de pe acoperișul bisericii, cît și tușa « linsă », fără relief, denotă că execuția este premergătoare celorlalte lucrări pointilliste, din perioada Giverny. Printre acestea se numără, de pildă, peisajul datat 1908 și păstrat în colecția Institutului pedagogic. Aici unghiul de redare a imaginii bisericii este diferit: un plan larg, cu o perspectivă deschisă spre valea înconjurată de colinele din preajma satului. Silueta bisericii se conturează într-o tonalitate albastruie și o lumină ușor filtrată. Pasta, așternută în tușe mici, ușor reliefate, asemeni unor accente, acoperă pînza care fusese inițial pictată cu tușe « linse ». Paleta se reduce la cîteva nuanțe de roz, albastru — mai pal sau mai închis —, nuanțe de albastru liliachiu, albastru pal spre gri, galben și ocră. Pe măsura îndepărtării planurilor, tușele își pierd din consistență și relief, topindu-se una într-alta.

Lucrările în care pictorul a știut să analizeze, cu surprinzătoare calități, efectele de lumină în gradația diferitelor momente ale zilei au fost *Vederile din Giverny* din aceeași

¹⁷ A. VLAHUȚĂ, *Impresii*, în *Universul*, 29 (1911), nr. 132, mai 17, p. 1.



Fig. 10. — Femeie în peisaj.

expoziție personală din 1909 și cumpărate de Anastase Simu, în colecția căruia vor figura în vecinătatea tabloului *Biserică din Moret* al unui ilustru reprezentant al impresionismului francez, Alfred Sisley¹⁸.

Amîndouă pînzele lui Mützner înfățișează aceeași imagine panoramică a satului, cu grădini și case răspîndite la poalele unei coline. Prima, semnată și datată 1908, este un efect de dimineată, în care o ceață transparentă învăluie întreaga așezare, pînă spre depărtări. Albastrul intens al acoperișurilor sau cel, mai atenuat, spre liliachiu, al pădurii din fundal compun aceeași tonalitate generală care a determinat pe Th. Cornel să o încadreze în « faza albastră » a perioadei Giverny.

Factura pointillistă este caracteristică: tușa scurtă, rotundă, asemeni punctului, juxtapune tonuri de albastru cu diferite tonuri de roz, verde și galben într-un mozaic cromatic din care se recompun forme și volume.

În cea de-a doua « stare a zilei », imaginea de seară a Giverny-ului, efectul apusului dă un plus de lumină și claritate conturilor. Se folosește mai mult albul — pe alocuri chiar preparația pînzei —, pe trunchiurile copacilor din prim plan apar accente de galben, iar în unele zone oranjul. Adaosurile de alb luminează fundalul, mărinclăritate și adîncimea spațială. Fără a putea preciza dacă a fost încadrat de pictor în aceeași serie a Giverny-ului în diverse momente ale zilei — serie din care fac parte lucrările cumpărate de Simu —, menționăm și peisajul donat Muzeului de artă al Republicii de către familia pictorului, în care satul apare dintr-un alt unghi, dar de pe aceeași înălțime a colinei, cu livadă și pajiște, în aceeași tehnică pointillistă și tonalitate albastru-liliachie.

Un motiv îndrăgit de Monet, pe care îl regăsim și în unele pînze ale lui Mützner, sînt clăile de fîn. Una dintre ele, păstrată azi în Muzeul Simu, a fost cumpărată de colecționar cu același prilej al expoziției din 1909. Arhitecturată din tușe rotunde, juxtapuse, de liliachiuri, verde și ocru, clăia de fîn se înalță în prim plan, avînd în fond, în dreapta, cunoscuta siluetă a bisericii, estompată de o ceață ușoară « prin care se cerne o lumină vibrătoare și care dă impresia reverberației solare »¹⁹. În contrast, peisajul din Muzeul de artă al Republicii, revenit în țară cu tezaurul, înfățișează o clăie de fîn în plină lumină de zi, limpede și strălucitoare. Fișii de umbră albastre străbat de-a curmezișul pînzei, demarcînd zonele puternic luminate. Tușele se măresc, prevestind o fază nouă în tehnica pictorului, a cărei ilustrare

¹⁸ În *Catalogul Muzeului Simu*, alcătuit de Th. Cornel în 1910, se menționează că lucrările lui Mützner au fost cumpărate de colecționar în 1909 din expoziția artistului. Pinza *Biserică din Moret* de A. Sisley a fost cumpărată din

galeria pariziană Georges Petit și provenea din vînzarea colecției d-rei D. Sisley la Hôtel Druet, Paris, mai 1909.

¹⁹ TH. CORNEL, *op. cit.*

considerăm că o reprezintă *Peisajul provençal (Beaucaire)*, ce poate fi datat din 1910 (colecția Institutului pedagogic). Această pânză este realizată în cea mai « ortodoxă » factură neoimpresionistă, din câte cunoaștem în opera lui Mützner. Apectul peisajului este foarte luminos, iar tușa mult mărită, ajungând la forma unui dreptunghi cu latura de 1 cm și chiar mai mult. Albul, galbenul, verdele și portocaliul — care apare pînă și pe suprafața cerului — precumpănesc în cromatica lucrării, demonstrînd o reducere a paletei la tonurile cele mai strălucitoare.

Este un adevărat imn al luminii la care a ajuns pictorul pe căile neoimpresionismului și — poate — cel mai frumos din fazele începutului creației sale artistice. Valoarea pinzei este incontestabilă, atît pentru ilustrarea excelenței pictorului în tehnica neoimpresionistă, cît și pentru considerarea de ansamblu a ecourilor curentului în arta românească. (De aceea e regretabilă transferarea tabloului din colecția Galeriei naționale.)

În prima parte a însemnărilor noastre am consemnat primirea mai mult decît favorabilă de care s-a bucurat prima expoziție a lui Mützner în rîndurile amatorilor de artă bucureșteni, cît și ale cronicarilor plastici. Noutatea viziunii sale a fost remarcată și elogiată de Olimp Grigore Ioan, de pildă, care-l consideră printre cei mai buni pictori ai țării, relevînd superioritatea concepției artistice, calitățile de tehnician impecabil, execuția liberă și îndrăzneată²⁰. La rîndul său, Marc A. Jeanjaquet îl consideră pe pictor cel mai clar definit temperament întîlnit în mediul artistic bucureștean, apt să sesizeze nuanțele specifice realității unei anumite ore, a momentului, a « fugitivului, a ceea ce trece și nu se revede niciodată ». « Este pictorul orei. Pictează toate zilele cu variațiile lor care vin... strălucirea soarelui, vîntului, umidității, aburului și rouei, a tot ce plutește în aer în ambiante nebănuite în privința efectului care-l produc asupra fugacității culorii și aspectului lucrurilor ». Sugerînd pictorului introducerea formelor umane care lipseau în peisaje, cît și renunțarea la unele stridențe cromatice, criticul concludă că expoziția este una dintre cele mai frumoase și demne de văzut din București²¹.

Pictorul Abgar Baltazar, sub pseudonimul Spiridon Antonescu, publicîndu-și opiniile asupra expoziției lui Mützner îl salută ca pe un reprezentant al pointillismului la noi, dar are totodată rezerve asupra originalității sale considerînd că, din punct de vedere al tehnicii, este un imitator al lui Henri Martin. După ce subliniază darul culorii și preocuparea permanentă a lui Mützner pentru armonie, îi recomandă să urmeze calea « impresionismului logic », « care a făcut faima iubitului nostru Verona » și să renunțe la « pointillismul extravagant »

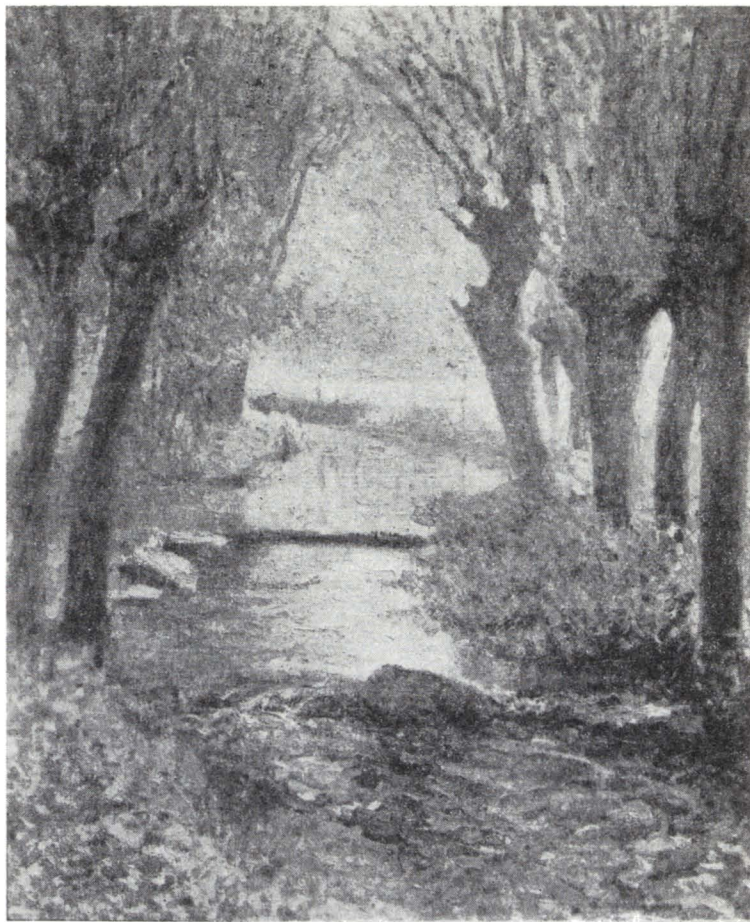


Fig. 11. — Peisaj.

²⁰ OLIMP GRIGORE IOAN, (Notes d'Art) A l'Athénée l'exposition de M. Mützner, în *L'Indépendance roumaine*, 33 (1909), nr. 10056, februarie 21.

²¹ MARC A. JEANJAQUET, (La vie artistique) S. Mützner, în *La Roumanie*, 12 (1909), nr. 2976, februarie 13.

care-l duce la asemănări cu pânzele « acut pointilliste » ale lui Siméon Toudouze ». Ne-am oprit la cronică la A. Baltazar atît pentru a ilustra mentalitatea autohtonă privind conceptul de impresionism, cît și nivelul scăzut al informației în privința ierarhiei valorilor în impresionism și neoimpresionism, la o distanță în timp de aproximativ un sfert de veac de la înflorirea lor în școala franceză !²².

Apar, de aceea, ca o fericită excepție cronicile de artă scrise în epocă de A. C. Bogdan-Pitești — cunoscut colecționar și animator al vieții noastre culturale —, în care acesta se dovedește a fi la curent cu evoluția mișcării artistice contemporane din străinătate, mai cu seamă din Franța. Observațiile sale, în general substanțiale și pertinente, se referă nu numai la impresionism (pe care-l socotește « un nou mijloc, ca procedeu, dar nu cu scop, cu țință, căci este gol și calp ca orice formulă »), ci și la figurile importante ale postimpresionismului francez (de pildă la Seurat, Gauguin, Cézanne), la preraphaelismul englez, cît și la « mișcarea idealistă » (simbolismul-n.n.).

În ceea ce îl privește pe Mütznér, Bogdan-Pitești consideră că expoziția acestuia a fost prilejul cu care « s-a pus în România pentru prima oară chestia impresionismului », căci pictorul este în ultima sa manieră « pur impresionist », mergînd pe aceeași cale cu Claude Monet²³.

Cea mai amplă și valoroasă exegeză a expoziției din 1909 a lui Mütznér a fost cea a lui Theodor Cornél, cronicar cu o pătrunzătoare observație a fenomenului artistic contemporan și o solidă cultură plastică. Remarcîndu-l pe pictor încă de la primele sale apariții în expozițiile bucureștene, Th. Cornél l-a salutat întotdeauna cu căldură, pentru noutatea viziunii și spiritul înaintat al creației în raport cu contextul vieții artistice autohtone. « Mütznér este, în mișcarea noastră artistică, elementul cel mai înaintat ca interpretare vizuală a lumii senzoriale; el reprezintă, în acest moment, ultimul stadiu al evoluției artistice din țară. . . ». Cornél, ca și Bogdan-Pitești, este printre primii care își dau seama de influența puternică a lui Monet asupra tînarului pictor și consideră de aceea că, pentru cine ar voi să stabilească o asemănare sau înrudire artistică a operei acestuia cu pictura din străinătate, Monet reprezintă punctul de plecare. « Ateneul ocrotește pentru prima oară atîta lumină vibrătoare pe cale de artă. E o noutate, o revelație »²⁴. Calitatea cea mai importantă salutată de critic în creația lui Mütznér este lumina — « elementul prim și factorul activ absolut în reprezentarea plastică ». Subliniind măiestria pictorului de a surprinde gradat efectele luminii în diferite « stări din zi », cu ajutorul unei palete reduse la culorile fundamentale — albastru, galben cald și roșu discret — a căror simfonie domină în strălucitoarele opere expuse, Cornél remarcă totodată solida construcție a planurilor și o reprezentare a formei — nu « mîncate » de intensitatea luminii, ci « în proporțiile ei

²² SPIRIDON ANTONESCU, *Cronica artistică* (Expoziția Mütznér, Buletinul monumentelor istorice), în *Viața Românească*, 4 (1909), nr. 2, februarie, p. 239.

Henri Jean Guillaume Martin, pictor francez, originar din Toulouse, n. 1860 — m. 1943. Cunoscut pentru marile sale compoziții alegorice, istorice și de gen pictate pe panouri pentru decorarea unor importante clădiri administrative (primăriile din Paris și Marsilia, Sorbonne, Palatul Justiției, Capitoliul din Toulouse). Adoptînd pentru lucrări academice în esență procedeele tehnice ale divizionismului, H. Martin, alături de Le Sidaner, Latouche ș.a., au introdus în saloanele oficiale un ecou de calitate mediocră al neoimpresionismului, un « divizionism empiric ». În locul tușelor în formă de puncte, Martin folosește o pensulație specifică — mai prelungă, subordonată formelor și diferențiată pe suprafața tabloului — un stil pointillist propriu, derivat din neoimpresionism. A se vedea JACQUES-ÉMILE BLANCHE, *Les arts plastiques* (col. La troisième République. 1870 à nos jours), Paris, 1931, p. 180—181; JEAN CASSOU, *Panorama des arts plastiques contemporains*, Paris, 1960, p. 17; JOHN REWALD, *Post Impressionism from Van Gogh to Gauguin*, New York,

1956, p. 126; *Dictionnaire universel de l'art et des artistes*, ed. Fernand Hazan, Paris, 1967, p. 475.

Edouard Simon Alexandre Toudouze, peisagist francez, n. 1850 — m. 1909, s-a făcut cunoscut de publicul românesc datorită expozițiilor de artă franceză pe care le-a organizat la București, cu scopuri comerciale, și în care a figurat alături de pictori mediocri ca Lalauze, Kryder ș.a.; a se vedea ST. STERESCU, *Iarăși Expoziția franceză*, în *Viața literară*, 1 (1906), nr. 26, iunie 25. În depozitul Galeriei universale a Muzeului de artă al Republicii și în cel al Muzeului Simu se păstrează cîteva peisaje de Toudouze, printre care unul datat 1905, deci dintr-o perioadă foarte apropiată de anul expoziției lui Mütznér. Pensulația subțire, prelungă, formează un fel de striații în pastă, în care se alătură albastrul cu brunul, griul, ocrul și verdele; nu se observă nici preocuparea pentru sistematizarea tușei, nici alegerea culorilor pure.

²³ A. C. BOGDAN-PIEȘTI, *Note de artă*, în *Anuarul presei românești și al lumii politice*, 4 (1910), p. 298.

²⁴ TH. CORNÉL, *Expoziția Mütznér la Atheneul Român*, în *Adevărul*, 21 (1909), nr. 6985, februarie 13.

de plenitudine » — bazată pe o « foarte pricepută studiere pe care o vedem în toate lucrările artistului »²⁵.

Oprindu-și notațiile la aceste observații de fond, criticul nu mai analizează factorii esențiali ai studiului metodic pe care-l demonstra tehnica picturală a lui Mütznér, cu alte cuvinte aplicarea metodei formale definitorii a curentului neoimpresionist: sistemul diviziunii tonului.

Este cunoscut faptul că pointillismul a avut la începutul veacului în pictura noastră o anumită vogă. Atît Nicolae Dărăscu, la ale cărui peisaje din epoca Saint-Tropez-ului ne-am referit, cît și Theodorescu-Sion sau Arthur Segall au fost atrași, trecător, de experiențele pointilliste, adoptînd tușele caracteristice, cu mai mult sau mai puțină fidelitate față de sistem²⁶. Tușa divizată nu reprezintă însă decît unul dintre elementele tehnicii diviziunii, la care se adaugă și alți factori — cromatici și de lumină — a căror proporție și echilibru urmăresc legi riguroase stabilite.

Cercetarea operei rămase de la Samuel Mütznér impune concluzia că în permanenta sa preocupare de captare a luminii și efectelor acesteia asupra culorii, pictorul s-a folosit atît de amestecul optic, cît și de armonia tonurilor contrastante, menite să exalte culoarea și să separe zonele luminoase de umbre.

Mütznér se îndepărtează însă de dogma neoimpresionistă prin încercarea îmbinării experienței senzoriale spontane, a impresiei imediate generate de spectacolul schimbător al naturii, cu elaborarea organizată, solid construită, a structurii imaginii. Reprezentarea spațială, cu arhitectura planurilor și formelor într-un logic echilibru, sugerează privitorului ideea de permanență și statornicie care contravine intenției pictorului de a surprinde momentul fugar și irepetabil al atmosferei, cu efectele și vibrațiile ei luminoase.

Dispariția personajului uman din peisajele acestei epoci constituie un alt factor de distanțare a viziunii lui Mütznér față de canoanele mișcării, care — după cum o dovedesc marile și celebre compoziții ale teoreticienilor neoimpresioniști, Seurat, Signac, Cross și alții — au reabilitat subiectul, atît de neglijat de impresioniști.

Reprezentarea de figuri va reveni, totuși, curînd în pictura artistului; încă în cea de-a doua sa expoziție personală, din 1912, pe simeze apar mai multe lucrări înfățișînd scene de gen în care se întîlnesc tinere femei, bătrîni sau copii, în mijlocul unei naturi luxuriante și vibrînde în lumină (exemplu: *Sub smochin*, *Lecția*, *Între flori*). Se remarcă, începînd cu această expoziție, o mult mai mare libertate a tușei, care apare în general mai mărită și într-o texturare diferențiată pe suprafața pînzei²⁷.

Subiectele pictate în timpul călătoriei în Algeria aduc în pictura lui Mütznér un element nou — pitorescul — care cu timpul va deveni unul din atributele caracteristice ale artei sale. În căutarea luminii și a acestui pitoresc, Mütznér va ajunge — în anii ce urmează — pînă în îndepărtata Japonie, cu fermecătoarele sale peisaje și gheîșe pudrate în boare de lumini pastelate, va străbate metropolele de beton și fier ale continentului nord-american, apoi

²⁵ Dintre pinzele cele mai izbutite din expoziție, considerate de valoare muzeală, citează: *Case înșorite*, *Pe lunca Senei*, *Fernă în Laroche-Guyon*, *Zvicniri de aprilie*, *Viziunea unei dimineți de toamnă* și *Plin soare*, cărora le adaugă « excelente » lucrări *Soare de toamnă*, *Primăvara gri*, *Ultimele raze* și *ciclul Giverny-urilor*.

²⁶ AMELIA PAVEL, *Ion Theodorescu-Sion*, București, 1967; M. H. MAXY, *Arthur Segal*, în *Integral*, 1 (1925), nr. 5, iulie, p. 12; PETRU COMARNESCU, *Operele din tinerețe ale lui Arthur Segall*, în *Tribuna*, 13 (1969), nr. 45, noiembrie 6; THIEME BECKER, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*; a se vedea și cataloagele Tinerimii artistice din anii 1910 și 1911, precum și lucrările pictorului Segall din depozitul Galeriei naționale a Muzeului de artă al Republicii intitulate: *Peisaj* (1910), *Cap de femeie* (1909), *Cale ferată* (1910) și *Interior de cameră* (1911) executate în tehnica pointillistă.

²⁷ Expoziția a avut loc în Sala Ateneului, cf. catalogu

Expoziția de pictură Mütznér, 4 februarie — 1 martie 1912. Am găsit în arhiva familiei un număr de reproduceri ale tablourilor expuse, care ne permit observații generale asupra facturii; nu am avut posibilitatea identificării lucrărilor semnalate în cronicile din presă. A se vedea JEANJAQUET, *La vie artistique*, în *La Roumanie*, 15 (1912), nr. 3854, martie 10 (23); A., (Însemnări) *Expoziția de pictură Mütznér*, în *Noua revistă română*, 11 (1912), nr. 18, februarie 26, p. 286; CATON THEODORIAN, (Cronica artistică) *Expoziția Mütznér*, în *Flacăra*, 1 (1912), nr. 18, februarie 18, p. 143; EMIL GEORGESCU, *Expoziția Mütznér*, în *Rampa*, 1 (1912), nr. 92, februarie 10; OLIMP GRIGORE IOAN, *Notes d'Art* (L'exposition de M. Mütznér), în *L'Indépendance Roumaine*, 1912, februarie 29 (martie 21); D. KARNABATT, *Expoziția Mütznér*, în *Seara*, 1912, februarie 6; BR. *Expoziția Muetznér* (în sala Exarcu a Ateneului), în *Adevărul*, 1912, februarie 19.

șiragul de insule ale mării Caraibilor, însoțita Venezuelă, ajungând pînă în inima Orientului african...

Urmărindu-i itinerariile pe meridianele globului, vom încerca să reconstituim în viitoarele studii o operă aproape uitată de unii și necunoscută de mulți alții, a acestui remarcabil pictor — poet al luminii și al culorii.

C R O N O L O G I E

- 1884 — decembrie 13, se naște Samuel Mütznér, în București. Face parte dintr-o familie numeroasă, cu 7 copii. Un frate al său, Marc, litograf, conducătorul unei cunoscute litografii bucureștene, va fi pentru viitorul pictor un devotat sprijinitor, atît material cît și moral, în alegerea și desăvîșirea carierei artistice.
- 1899 — După studiile primare la Școala Clemența și gimnaziale la Mihai Viteazul, se înscrie la Școala de belle-arte din București, unde urmează cursuri cu profesorii Eugen Voinescu, Vladimir Hegel și George Demetrescu Mirea.
- 1900 — Pleacă la München, unde se înscrie la Academia de arte frumoase. Printre profesorii săi se numără Karl Raupp, Anton Azbé și Simion Hollosy.
- 1903 — Se află la Paris, înscris la cursurile Academiei Julian, unde predă pictorul Jean Paul Laurens.
- 1904 — Expune la *Salon d'automne*.
- 1905 — Participă la a 21-a *Expoziție a Societății artiștilor independenți* din Paris.
- 1906 — După o nouă călătorie la München, revine în țară. Expune la *Tinerimea artistică*, în primăvară, cît și la expoziția jubiliară din Parcul Carol, tablouri cu peisaje din Franța.
- 1907 — Participă la expoziția *Tinerimii artistice*.
- 1908 — Pleacă în Franța. Se va stabili la Giverny (Eure) în preajma lui Claude Monet, de la care va primi sfaturi de covîrșitoare importanță pentru evoluția sa artistică. Va locui aici timp de 2 ani.
- 1909 — Organizează prima sa expoziție personală, la Ateneu, cu lucrări din Franța. Expune la *Salonul oficial* și la *Tinerimea artistică*.
- 1910 — După o scurtă ședere la Beaucaire (Nîmes), întreprinde o călătorie în Algeria, unde se înscrie la *Academie Nouvelle de Peinture* din Alger. Expune la *Société des artistes français*.
- 1911 — Expune la *Tinerimea artistică*.
- 1912 — A 2-a expoziție personală, la Ateneu, cu lucrări din nordul și sudul Franței, cît și din Algeria. Expune la *Tinerimea artistică*. Întreprinde o călătorie în Japonia, vizitînd China, Coreea, Filipine, India, Ceylon.
- 1916 — aprilie — Expoziție personală la New York, la *Louis Ralston & son — Art Galleries* cu lucrări din Japonia. De asemenea, la București se organizează o expoziție personală în perioada ianuarie-februarie cu alte lucrări din Japonia.
- 1916 — iulie — Sosește în Venezuela, la Caracas, unde se stabilește pentru o perioadă de 3 ani. Lucrează în insula Margarita din Marea Caraibilor, la San Juan, la Curaçao și în alte localități din insulele Antile.
- 1917 — A 2-a expoziție personală la New York, cu lucrări din Antile; expoziție personală la San Juan (Porto Rico).
- 1918 — Expoziție personală la Caracas, în sala *Clubului Venezuela*, cu lucrări din Statele Unite, China și Japonia.
- 1919 — Expoziții în Curaçao, Maracaibo și a 2-a expoziție la Caracas. Pleacă în iulie spre Philadelphia, apoi New York, unde rămîne pînă în decembrie.
- 1920 — ianuarie — Călătorie în Spania; vizitează Madrid, Barcelona, Toledo, Bilbao, Cordoba, Sevilla. Participă la expoziția colectivă de pictură din *Palacio de Bellas Artes*, din Sevilla.
- 1920 — decembrie — Călătorie în Tunisia, la Gabès, Kairouan ș.a. Revine în Franța, pentru scurt timp, locuind la Paris, Chinon (Touraine) și Royan.
- 1922 — Expoziție personală la Ateneu, cu lucrări din Extremul Orient, Statele Unite, Venezuela, Porto Rico, Curaçao, Spania și Tunisia.
- 1923 — Se căsătorește cu pictorița Rodica Maniu, sora scriitorului Adrian Maniu. Întreprind o călătorie în Italia.

- 1924 — Expoziție personală la Ateneu, cu subiecte din Italia, Turcia și din țară; unul din locurile preferate pentru peisaj este Balcicul, căruia îi va consacra de-a lungul anilor numeroase lucrări, ce vor figura în expozițiile sale din deceniul al treilea și al patrulea.
Participă la *Salonul oficial* și la *Bienala din Veneția*. I se conferă Coroana României, gradul de ofițer (director general în Ministerul Cultelor și Artelor era Ion Minulescu).
- 1925 — Expune în cadrul *Expoziției de artă românească veche și modernă*, Paris, sala *Jeu de Paume*. Participă la *Salonul oficial*.
- 1926 — Expoziție personală la Ateneu, cu subiecte autohtone, din Franța și Tunisia. Expune în cadrul *Tinerimii artistice*.
- 1927 — Participă cu lucrări la *Expoziția Congresului presei latine*.
- 1928 — ianuarie — Expoziție personală la Ateneu, cu subiecte din țară. Participă la *Expoziția jubiliară a Tinerimii artistice*.
- 1928 dec. — 1929 ian. — Expoziție personală la Ateneu, cu lucrări din Veneția, Tunisia și peisaje din țară. Participă în cadrul pavilionului românesc la expoziția internațională de la Barcelona, fiind premiat. Întreprinde o călătorie, cu soția sa Rodica Maniu, în Corsica.
- 1930 — Expoziție personală la Ateneu, cu lucrări din Italia și Corsica (Ajaccio, Calvi, Bastia, Piana, Bonifacio și Veneția) precum și subiecte din țară.
Participă la *Salonul oficial de pictură* și la *Salonul de grafică*.
- 1931 — Expoziție personală la Ateneu. Expune în cadrul expoziției *Conferinței Uniunii interparlamentare* și la *Tinerimea artistică*.
- 1932 — Expoziție personală la Ateneu. I se conferă Meritul cultural pentru arta plastică, cl. a II-a.
- 1933 — Expoziție personală în sala *Universul*. Expune în cadrul *Tinerimii artistice*.
- 1934 — Expoziție personală la Dalles. Participă la expoziția *Tinerimii artistice*.
- 1935 — Expoziție personală, cu lucrări realizate în timpul călătoriei sale în Palestina și Siria; de asemenea expune subiecte din țară.
Participă la expoziția *Tinerimii artistice* și la expoziția *Peisajul bucureștean*.
- 1936 — Expoziție personală la Ateneu; majoritatea lucrărilor sint inspirate de peisajul Balcicului. Expune în cadrul *Salonului oficial* și *Tinerimii artistice*. Ilustrează volumul *Peste mări și țări* de N. M. Condiescu.
- 1937 — Expoziție personală la Dalles. Participă la expoziția de artă organizată în cadrul pavilionului românesc la expoziția internațională de la Paris.
- 1938 — Expoziție personală la Dalles. Expune în cadrul *Salonului oficial*.
- 1939 — Expoziție personală la Ateneu. Participă în cadrul pavilionului românesc la expoziția internațională de la New York. Expune în cadrul *Salonului oficial* și *Tinerimii artistice*.
- 1940 — Expoziție personală la Dalles. Expune în cadrul *Salonului oficial* și *Expoziției de artă românească modernă*.
- 1945 — Expoziție personală la Dalles. Participă la *Salonul oficial*. Lucrări ale sale sint expuse în cadrul expoziției organizate de Muzeul Toma Stelian, intitulată *Franța văzută de pictori români*.
- 1946 — Expoziție personală la Dalles.
- 1947 — Expoziție personală la Dalles.
Participă la expoziția *Italia văzută de pictori români* organizată de Muzeul Toma Stelian și expoziția de artă românească organizată la Budapesta.
- 1948 — Participă la *Expoziția anuală de stat* și la *Expoziția grupului Flacăra*.
- 1949 — Participă la expoziția de artă plastică românească organizată la Moscova.
- 1950 — Participă la *Expoziția anuală de stat* și la expozițiile colective românești organizate la Sofia și Praga.
- 1951–1956 — Este conferențiar la catedra de pictură, grafică și compoziție a Institutului de arte plastice « Nicolae Grigorescu » din București.
- 1953 — Expune în cadrul *Expoziției anuale de arte plastice*.
- 1954 — Participă la *Expoziția anuală de stat* și la *Expoziția de grafică*.
- 1955 — Participă la expoziția românească de grafică organizată la Varșovia.
- 1956 — La Caracas se organizează de către *Fundația Eugenio Mendoza* o retrospectivă a pictorului, cu lucrări aflate în colecțiile din Venezuela²⁸.
Expune la *anuala de grafică* și la *Expoziția interregională 1955–1956*.
- 1957 — Participă la *Expoziția anuală de grafică*, la *Interregionala 1956–1957*, precum și la expozițiile *1907 și 10 ani de creație plastică 1947–1957*.
- 1958 — Expune în cadrul *Expoziției anuale de grafică* și *Expoziției interregionale 1957–1958*.
- 1959 — Participă la *Expoziția de stat*. La 2 octombrie se stinge din viață.

²⁸ Cf. catalogul expoziției primit din Caracas prin intermediul Ambasadei Venezuelei. Datarea expoziției în 1963,

asa cum s-a menționat în revista *Arta plastică*, 1964, nr. 2, este eronată.

RÉSUMÉ

L'étude monographique consacrée au peintre roumain Samuel Mütznér (1884—1959) s'occupe en premier lieu de sa création artistique durant la première décennie de notre siècle. L'importance de cette étape de l'activité de l'artiste est marquée par la vision nouvelle, accomplie, avec laquelle il apparaît devant le public roumain de l'époque, en tant que représentant de l'impressionnisme et du néo-impressionnisme.

Après des études dans le milieu de l'académisme munichois, le peintre perfectionna sa formation en France, en fréquentant l'Académie Julian de Paris, puis en travaillant à Giverny-par-Vernon (Eure), où résidait Claude Monet. Le jeune artiste roumain reçut de la part de Monet des conseils d'une importance primordiale pour sa vision artistique. Sous l'influence du grand impressionniste français, Mütznér développa ses dons de coloriste, sa peinture de plein air acquérant de nouvelles significations et des valeurs supérieures.

Il est à remarquer que par les motifs choisis dans les mêmes sites, qu'il aimait représenter à différentes heures de la journée, Mütznér se rapproche de la vision du grand maître impressionniste, tandis que par la technique spécifique de la touche — en forme de points juxtaposés et en relief — ainsi que par la gamme restreinte des couleurs utilisées et par la solidité de la construction des formes et des volumes, il apparaît comme l'adepte d'un autre courant contemporain de l'époque — celui du néo-impressionnisme.

L'auteur de l'article analyse quelques toiles représentatives du style de cette étape de sa création, en relevant en quelle mesure l'artiste a assimilé les préceptes du courant néo-impressionniste ainsi que les limites de leur application. En même temps sont présentés les échos provoqués dans la critique roumaine de l'époque par les premières manifestations artistiques du peintre et surtout par sa première exposition particulière à Bucarest, en 1909, aussi bien que par celle de 1912 qui précéda ses longs voyages en Extrême-Orient, aux U.S.A. et au Venezuela.

In cele ce urmează ne vom ocupa în mod special de aspectul plastic al unei categorii deosebite de icoane țărănești și anume de așa-numitele « icoane de vatră ».

Considerăm util, pentru o înțelegere cât mai completă a temei, să creionăm în câteva linii funcția pe care o aveau în trecut aceste icoane: aceea de apărare a casei, de îndepărtare a duhurilor necurate care ar încerca să se strecoare în casă prin hornul vetrei libere. Acest caracter apotropaic s-a pierdut aproape în întregime, rămânând doar în amintirea unor informatori vîrstnici ¹.

În trecut, credința în necesitatea apărării intrărilor casei ocupa un loc însemnat: pragul, poarta, fereastra erau considerate hotare ce trebuiau îngrijite și apărate în chip special. În aceste locuri se așezau în anumite zile ale anului crenguțe verzi și buruieni. Vorbind despre reprezentările soarelui în arta populară, Paul H. Stahl consideră acest element frecvent în decorul lucrat în lemn al ferestrelor, ușilor, porților, intrări apărate împotriva unor presupuși dușmani văzuți și nevăzuți. « Soarele avea deci în aceste cazuri un rost de apărare (cel puțin la origine) » ².

Icoanele de vatră ar avea funcția magică a apărării acestei de a treia cale de acces în locuință: vatra liberă.

În comunicarea *Nașterea pe pămînt*, N. Al. Mironescu ³ arată că de cele mai multe ori locul ales de femeie pentru naștere era situat lângă vatră, lângă foc, deoarece « acest loc este sfînt ». Cu această ocazie menționăm faptul relatat de Ch. Longier, că în Oltenia femeile cînd nășteau se țineau chiar de lanțul vetrei.

Fără a formula concluzii pe care, de altfel, în actualul stadiu al cercetărilor nici nu le-am putea susține, menționăm doar faptul că nu ar fi exclus să avem aici de a face cu urme ale unui vechi cult al vetrei ajuns în această formă pînă în zilele noastre. Se știe că atît la greci, cît și la romani cultul vetrei era deosebit de puternic și desigur el a fost răspîndit și pe teritoriul patriei noastre.

Icoanele de vatră sînt întîlnite în cercetările de teren în Muntenia și Oltenia subcarpatică, unde se pare că au avut o circulație frecventă pînă la începutul secolului nostru.

Ne propunem să analizăm caracterul plastic al acestor obiecte, considerîndu-l în măsură să lămurească unele aspecte de stil ale raportului artă — folclor țărănesc.

Icoanele de vatră (fig. 1, 2, 3, 4) sînt din lemn — cireș, păr, stejar — cioplit cu barda pînă la realizarea unei suprafețe plane care să permită trasarea cu horjul a unui desen liber.

¹ Informator Vasile Tirui, 70 ani, com. Glodeni, jud. Gorj.

² PAUL H. STAHL, *Folclorul și arta populară românească*, București, 1968, p. 27; a se vedea și PAUL PETRESCU, *Imaginea*

omului în arta populară românească, București, 1969.

³ N. AL. MIRONESCU, *Nașterea pe pămînt*, comunicare la Congresul internațional de antropologie și etnologie, Paris, 1960, vol. II, partea a II-a.



Fig. 1. — Icoană de vatră. Colecție particulară.

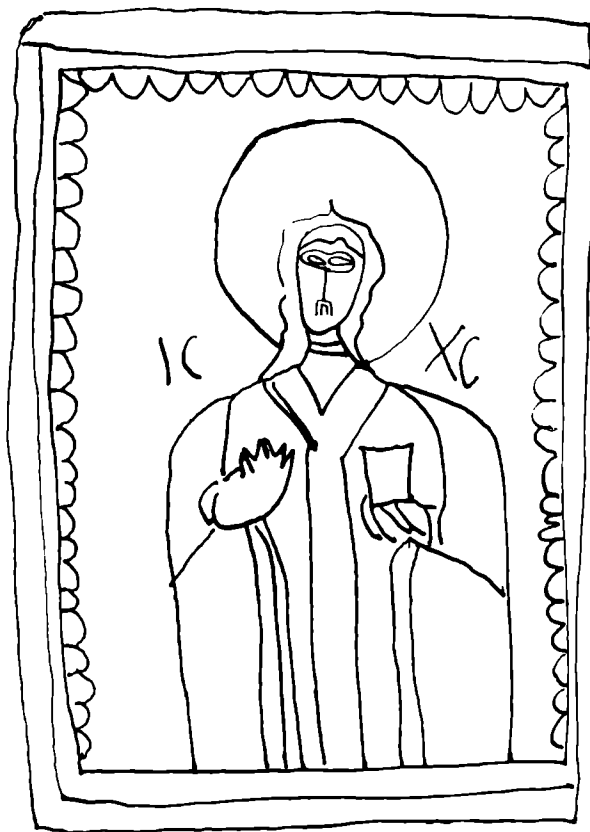


Fig. 2. — Icoană de vatră. Colecția Muzeului Golești.



Fig. 3. — Icoană de vatră. Colecție particulară.



Fig. 4. — Icoană de vatră. Colecția Muzeului Golești.

La unele icoane de vatră intervine ornamentarea fondului și chenarului cu roșu teros și verde închis. Tot așa de puțin frecvent apar foarte fine reliefuri cu rost ornamental.

O icoană de vatră este de mici dimensiuni (aproximativ variază între 13 – 18 cm/20 – 25 cm). Cîmpul icoanei este delimitat de un chenar realizat dintr-o linie simplă. Reprezentarea este de obicei a unui sfînt – protectorul casei –, cu excepția sfinților reprezentați totdeauna împreună: sfinții Petru și Pavel, sfinții Constantin și Elena. Puțin întîlnite sînt icoanele în care să fie reprezentați mai mulți sfinți. În acest caz, fiecărui sfînt îi este rezervată o casetă în împărțirea pe registre a icoanei (fig. 5, 6).

Din punct de vedere plastic, icoana de vatră este un « desen » redus la contur, cu un duct continuu și ferm. Lipsesc cu desăvîrșire din icoanele de vatră reprezentările care în icoanele de alte categorii formează cadrul: cetăți, biserici, detalii de peisaj etc. Lipsesc de asemenea « scenele ». Un oval trasat dintr-o singură linie indică o figură văzută frontal. Cele cîteva semne: două ovale pentru ochi, o linie verticală pentru nas, continuată cu linia uneia din sprîncene, un mic semicerc pentru cealaltă sprînceană, o linie orizontală pentru gură și amplul cerc aureolar, deși aceleași ca « semne » în toate icoanele de vatră au o uimitoare putere de expresivitate. Cu aceeași strictă economie sînt reprezentate atributele sfinților și detaliile vestimentare.

Frontalitatea figurilor, hieratismul lor, atributele sfinților, concepția compozițională indică limbajul plastic bine cunoscut al ideogramelor din pictura religioasă.

Modelul de la care au pornit aceste reprezentări se lasă ușor și limpede recunoscut. Ceea ce stîrnește nedumeriri, ce caută tot atîtea ipoteze, este modalitatea simplistă, lapidară, schematică, am zice în primul moment primitivă, în care se reeditează o lume plastică cunoscută.

Ne aflăm în fața unor forme de artă naivă, sau a unei forme arhaice, primitive, de artă, sustrasă evoluției firești, dar conservată pînă în timpuri așa de apropiate?

Împotriva acestor două ipoteze pledează prezența arătată la început a modelului picturii religioase.

Icoanele de vatră nu pot fi nici artă naivă, și nici artă primitivă, deoarece pornesc de la un model de artă bine încheată stilistic, evoluată cu exemplare de adevărată virtuozitate artistică. Însăși modalitatea lapidară a formei grafice de maximă reducere demonstrează o adecvată cunoaștere a canonului model. Simplificarea reținînd esențialul se dovedește a fi o simplificare conștientă, fapt ce exclude ipoteza copierii întîmplătoare, ignorante. Ideograma și-a păstrat nealterată « ideea », « grafia » variînd față de modelul său pe linia simplificării, pînă la indiferență față de importanța artistică a acestuia. Care este motivarea simplificării grafice?

Prin caracterul magic, icoanele de vatră se pot sustrage intenției artistice, rostul lor apotropaic incluzîndu-le într-un context din care intenția estetică nu face parte. Destinate unui loc ascuns privirii – hornul vetrei –, aceste obiecte nu au fost concepute să încînte văzul, să producă emoție artistică. Trebuia marcată doar prezența imaginii unui sfînt apărător al casei, printr-o reprezentare comunicată succint cu eficiența scrierii, printr-un semn-cifru plastic.

Sustrăgîndu-se intenției artistice, aceste obiecte se sustrag ele și modelării stilistice ale artei populare? În adevăr, intenția ornamentală, redusă la cîteva elemente, ale chenarului și fondului nu este în măsură să justifice caractere ale artei populare decît în mică și nesemnificativă parte.

Factorul care a suportat modelarea stilistică în cazul de față a fost însuși obiceiul, adică cultul vetrei, ajuns pînă la noi, prin transformare, la forma icoanei de vatră.

În literatura de specialitate raportul artă – magie a fost stabilit în repetate rînduri.

Solomon Reinach⁴, cunoscutul cercetător al artei primitive, este acela care a dezvoltat sistematic și cu tot materialul documentar necesar concepția despre originea magică a artei: intenția estetică fiind implicit, după părerea sa, ulterioară.

⁴ SOLOMON REINACH, *Orpheus. Histoire générale des religions*, Paris, 1926; idem, *Apollo. Histoire générale des arts plastiques*, Paris, 1934; ANDRÉ VARAGNOC, *Définition du*

folklore, Paris, 1938; idem, *Civilisations traditionnelles et genres de vie*, Paris, 1948 și *L'Homme avant l'écriture*, Paris, 1959.

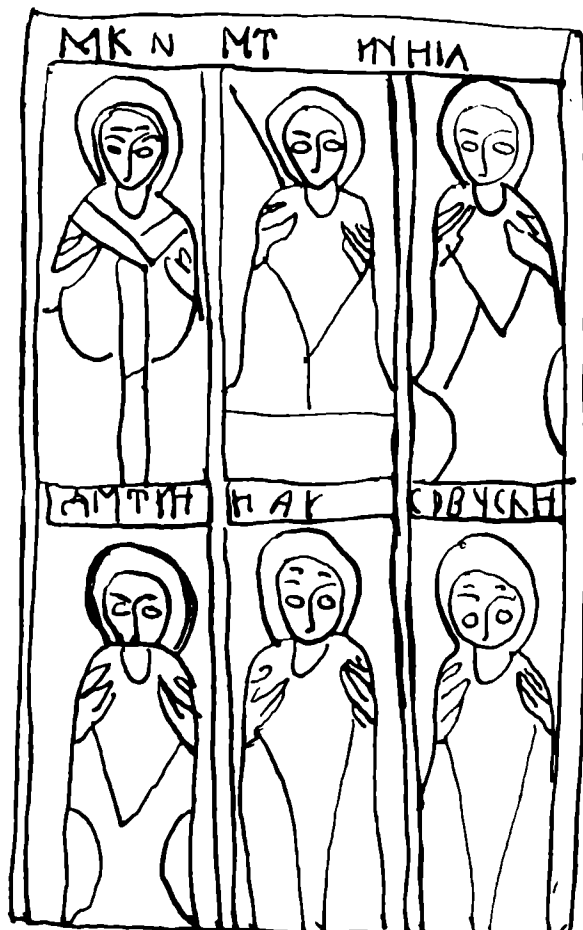


Fig. 5. — Icoană de vatră. Colecție particulară.



Fig. 6. — Icoană de vatră. Colecție particulară.

« Omul preistoric, care cu zeci de mii de ani în urmă își umplea pereții peșterii cu desene de mamuți păroși, de bivoli fantastici, de urși enormi și de cerbi legendari, nu intenționa să producă o « emoție estetică ». Începuturile artei răspund unei alte nevoi, în legătură mai imediată cu lupta de fiecare zi »⁵.

« Pentru înțelegerea artei preistorice trebuie să depășim subiectivismul conștiinței de azi și să ne desbărăm de toate sugestiile unei analogii posibile cu « finalitatea artei » așa cum o înțelegem astăzi. Examinând resorturile lăuntrice care au putut să prilejuiască cele mai vechi manifestări de artă, sîntem siliți să recurgem, în primul rînd, la psihologia primitivului, despre a cărui mentalitate se știe că e țesută din ițe magice »⁶.

Conform principiului eterogeniei scopurilor, Wundh susține că interesul artistic s-a diferențiat din tehnică, înflorind suplimentar.

Pentru știința marxist-leninistă legătura artei cu magia în primele stadii de dezvoltare ale societății, în condițiile comunei primitive, este de netăgăduit, deoarece, « în decursul unor epoci întregi din istoria artei, creația artiștilor a fost strîns legată de credințele religioase și de reprezentările mitologice: a slujit necesitățile diferitelor culte »⁷.

Raportul artă — magie în literatura de specialitate a fost stabilit, deci, pentru condițiile primelor stadii de dezvoltare ale societății.

Din punct de vedere plastic, acest raport imprimă imaginii schematismul ideății magice; latura estetică, subordonîndu-se, nu se afirmă ca intenție.

Schematismul icoanelor de vatră, rezultat al întîlnirii artă — magie, este factorul care vine în contradicție atît cu modelul artistic evoluat de la care pornesc, cît și cu perioada relativ recentă în care sînt lucrate.

⁵ LUCIAN BLAGA, *Zări și etape*, București, 1968, p. 297.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Bazele esteticii marxist-leniniste*, p. 220.

Prezența acestui schematism dovedește că el apare condiționat de interferența artă — magie, chiar în condiții ce reprezintă motive să îl contrazică profund.

Icoanele de vatră demonstrează că formele așa-zise primitive de artă, formele schematice de maximă reducere nu sînt condiționate numai de primele stadii de dezvoltare ale societății, ci de oricare întîlnire ale artei cu magia.

Această interferență ar fi o formă fosilă de idee plastică.

★

Din punct de vedere al stilului, se pot stabili asemănări între icoanele de vatră și alte lucrări plastice populare în cadrul țării noastre: și anume, cu unele pristornice oltenești, cu unele cruci de morminte tot din Oltenia și cu o categorie anume de icoane ce erau atașate crucilor întîlnite în sudul Olteniei (Dolj).

Pentru primele, asemănarea este justificată atît în rostul lor, ca obiecte de cult, cît și de faptul că sînt lucrate în aceeași tehnică. Pristornicele de acest fel realizează formele cele mai neașteptate de cruce, în dorința de a crea un spațiu corespunzător reprezentării unei mici imagini asemănătoare cu acelea din icoanele de vatră. Fără îndoială că și tehnica horjului, în care sînt lucrate pristornicele, a fost factorul care a dus la stabilirea acestor elemente comune cu plastica icoanelor de vatră. Este posibil, chiar, ca atît pristornicele, cît și icoanele să fi fost lucrate de aceiași meșteri.

Imaginea sfinților de pe pristornice poate fi socotită un element foarte asemănător cu imaginile schematice de pe icoanele de vatră: concepția plastică de ansamblu, însă, a acestor obiecte vădește o certă intenție ornamentală, manifestată atît prin variatele forme de siluetă ale crucilor, cît și prin desenele ornamentale lucrate cu horjul (fig. 7).

Deși obiecte de cult, pristornicele, în majoritatea cazurilor, stau agățate în perete împodobind ca piesă ornamentală interiorul.

Cu toate asemănările arătate între icoanele de vatră și pristornicele despre care vorbim, aceste obiecte se deosebesc prin certa intenție ornamentală a celor din urmă.

Crucile pictate din centrul Pietriș (Oltenia) — studiate de Roswith Capesius în lucrarea *Contribuții la cunoașterea picturii populare pe lemn*⁸ — prin desenele, realizate cu horjul, care reprezintă sfinți pot fi socotite tot ca obiecte asemănătoare din punct de vedere plastic cu icoanele de vatră.

Imaginile religioase schematice sînt redată cu același laconism al semnelor între scriere și grafică, reducere arătată în plastica icoanelor de vatră.

Intenția ornamentală evidentă în realizarea plastică de ansamblu a acestor cruci, destinate să fie privite și admirate, a dus la suprapunerea concepției cromatice peste cea inițială grafică, prin care se transmitea succint, ca în icoanele de vatră, un cifru plastic cu conținut religios.

Intenția estetică ornamentală se lasă apreciată în varietatea de diferențieri cromatice proprie personalității fiecărui meșter.

Pe aceeași linie, icoanele zgîriate și pictate din Dolj, destinate tot crucilor, sînt expresia elocventă a transformărilor condiționate de intenția predominant ornamentală. Desenul sche-

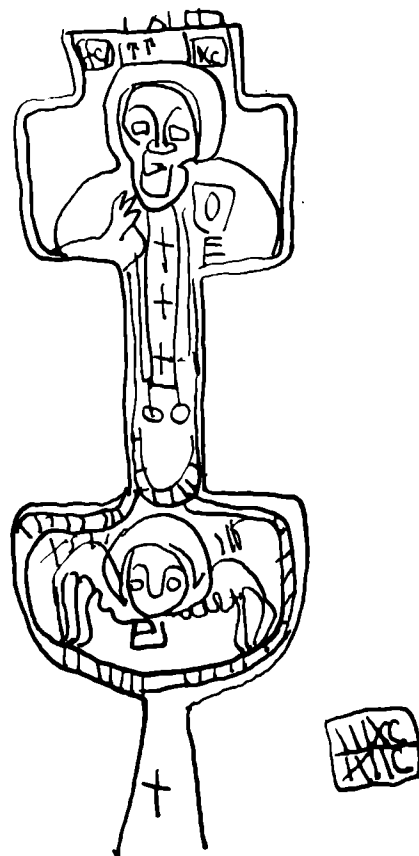


Fig. 7. — Pristornic. Colecția Muzeului Golești.

⁸ Comunicare la Sesiunea muzeelor din anul 1966.

matic, asemănător cu acela din icoanele de vatră, devine numai suportul grafic al unei compoziții cromatice decorative, pictată cu vigoare în game perfect echilibrate.

În dorința unei ornamentări cât mai bogate, artistul popular își lasă fantezia să îmbine culorile cele mai vii în ornamente comune cu decorația mobilierului pictat popular și a ouălor încondeiate.

Pe baza materialului comparativ ilustrat se poate afirma că asemănările plastice dintre aceste obiecte și icoanele de vatră se citesc ușor numai pe linia desenului schematic al reprezentărilor religioase, aceste asemănări sînt izvorîte din intenția comună de ordin conceptual-religios cu care au fost lucrate aceste obiecte.

Deosebiriile întăresc concluzia noastră că interferența artă — magie aduce pe plan estetic o sustragere față de modelarea stilistică ; cu cât intenția estetică este mai pregnantă, cu atît se relevă ca mai pregnantă modelarea stilistică a artei populare și, mai mult, modelările stilistice proprii personalității fiecărui meșter popular.

În cele afirmate am definit icoanele de vatră ca obiecte în care intenția estetică nu se afirmă.

Pot fi atunci aceste obiecte apreciate, cîntărite, analizate, cu legile, conceptele și valorile esteticii?

În condițiile uriașei lărgiri a sensibilității și gîndirii plastice moderne, aceste răspunsuri aparțin frămîntatei arte contemporane.

ȚESĂTURI ROMÂNEȘTI DE CEREMONIE FUNCTIE ȘI TIPOLOGIE

de MARINA MARINESCU

In cercetările de artă populară, un material interesant îl oferă țesăturile de ceremonie, o categorie deosebită de piese textile care se folosesc rar, fiind lucrate în mod special pentru diferite ocazii.

Am ales dintre acestea cîteva categorii întrebuițate în cadrul unor ceremonii care au un rol important în viața satului, dobîndind astfel din timpuri îndepărtate un pronunțat caracter social¹. Deși diferite ca factură, aceste ceremonii conțin în organizare, desfășurare și ambianță momente ale vieții care se succedă în ordinea lor firească. Pe parcursul lor, în modul de desfășurare, ca și în fastul înconjurător, piese textile numeroase alcătuiesc un decor adecvat, fiind în același timp purtătoare ale unor adînci semnificații.

Considerînd că ceremonia nunții și a înmormîntării constituie în esență fiecare în parte o « δράμα » cu o desfășurare repartizată pe parcursul cîtorva zile, bucurîndu-se de o largă participare, piesele textile pot fi încadrate în patru categorii:

- 1) piese folosite de personajele principale;
- 2) piese purtate de asistență, deci de spectatori, care intervin totuși în anumite momente în desfășurarea ceremoniei;
- 3) piese care se oferă în dar participanților direcți la ceremonie;
- 4) piese specifice tipului de ceremonie (recuzită).

1. În genere, pe tot cuprinsul țării, costumul tradițional purtat la nunți atît de miri cît și de rude și invitați este alcătuit din piese folosite exclusiv de sărbători, mai frumoase, mai bine lucrate decît cele de fiecare zi și păstrate cu grijă în restul timpului în lăzi de zestre.

Desigur, cu ocazia nunții el capătă unele note specifice care îl disting, dîndu-i o anume unicitate între celelalte costume de sărbătoare. Piesa cu adevărat specifică pentru costumul miresei după întoarcerea de la biserică o constituie « vălitoarea miresei », numită hobot în Bucovina, sovon în Oltenia sau Dobrogea² ori cotilat în Munții Apuseni. Aceasta este un tulpă de lînă sau de mătase, de obicei roșu aprins în Moldova, sau de culoare albă în Transilvania. După informațiile lui G. I. Pitiș, citat de Simion Florea Marian, aceasta era de obicei cumpărată de nașă³, rămînîndu-i apoi miresei care după nuntă își făcea din el sucnă; alteori, era împrumutată din sat pe timpul nunții. În Bihor, pe lîngă noul tip de pieptănătură și de vălitoare arborate la nuntă, costumul femeiesc tradițional era completat cu acest prilej și de numeroase podoabe, constînd mai ales din mărgelile, zgărzi și lățițare care-i dădeau o notă deosebită. În mînă femeile țineau o batistă mică cusută cu motive florale, iar pe braț o felegă aleasă. La rîndul lor, bărbații își « găteau » pălăria sau căciu-

¹ Selectarea materialului a fost făcută în funcție de tema urmărită și mai puțin după criterii zonale sau tipologice. Materialul prezentat provine din cercetări pe teren și unele informații bibliografice, menționate în note.

² T. T. BURADA, *O căldătorie în Dobrogea*, Iași, 1880, p. 21.

³ SIMION FLOREA MARIAN, *Nunta la români*, București, 1890, p. 251.

la cu flori naturale sau artificiale, cu pene de cocoș, de fazan ori păun, purtînd-o astfel împodobită exclusiv în aceste zile festive.

În Țara Oltului, ținut întins cu caractere etnografice distincte, s-au păstrat pînă nu de mult obiceiuri străvechi care se respectau cu strictețe. Aici, în zona Avrighului, portul obișnuit al femeilor măritate se deosebește de cel al fetelor tinere mai cu seamă prin prezența crătinței roșii sau « oacheșe ». Prima, alcătuită de fapt din două piese, este o țesătură simplă de lînă în două ițe, vîrgată în mai multe culori între care predomină roșul, iar cea de-a doua, lucrată după o tehnică asemănătoare, oferă o alternanță cromatică mai puțin obișnuită, de negru-galben. În Sebeșe crătința roșie face parte în mod obligatoriu din zestre a miresei, devenind pe lîngă obiect de costumație specific momentului și element de recuzită. Mireasa se îndreaptă spre casa soțului ei împreună cu tot alaiul, ducînd pe o foaie de culme o pereche de crătințe roșii, cu brîul alături. La Porcești, unde tradiția s-a păstrat nealterată pînă nu demult, crătința de deasupra era țesută numai pînă la jumătate, firele urzelii căzînd apoi liber ca niște franjuri ⁴.

Portul bărbaților rămîne în general cel obișnuit, nota sărbătorească fiind dată de podoabele care se atașează la pălărie: mărgele, ciucuri sau flori.

Tot în această zonă mirii trebuiau să poarte în ziua nunții buboul tradițional de lînă neagră cu părul tras, înlocuit în Făgăraș, de pildă, cu o sarică. Aici costumele miresei este completat în mod obligatoriu de un colac și o cîrpă neagră de păr, legată de bete cu ațică roșie, purtată de obicei pe șoldul drept ⁵.

În nordul țării, în Oaș, se lucrează pentru nuntă piese asemănătoare celor care compun portul de sărbătoare, în cadrul unor clăci vesele la care se adună tot tineretul. Pentru această ocazie costumele tradiționale cuprind sumanul, înlocuit mai tîrziu cu guba pentru amîndoi mirii, viganăul, coada și cununa cu struți pentru mireasă, iar pentru mire cămașa cu mîneci largi și pălăriuța neagră cu batistă mică brodată pe calotă și pană mare.

Dacă portul vechi, tradițional, folosit la nuntă se compunea din piesele obișnuite, mai frumoase și mai îngrijit lucrate, nota distinctivă fiind adusă de unele elemente adăugate, fie podoabe, fie țesături, cu timpul sub influența orașului, mai ales în zone bogate de deal, Argeș sau Vîlcea, a început să pătrundă costumele albe de mireasă, lucrate cu fir și mătase albă. În Vîlcea, de pildă, de la începutul acestui secol costumele de nuntă al fetelor tinere devine somptuos, asemănător cu o haină de domniță lucrată cu dantelă și fir, mărgele și fluturi.

Bărbații, al căror costum rămîne pretutindeni sobru, cu excepția poate a Oașului, primesc totuși un semn distinctiv al acestei importante ceremonii mai ales cînd dețin un rol principal. Acest semn constă aproape pretutindeni în batista de mire sau de ginere lucrată în casă de viitoarea soție. Ea are aspectul unui pătrat de pînză din bumbac, cîneapă sau lînă, cusut cu lîniță colorată în motive florale vesele sau ușor stilizate în funcție de zonă, dar poate și de temperamentul fiecăruia. În majoritatea satelor din Vîlcea mireasa îi înmîinează batista viitorului ei soț în timpul bărbieritului, « eveniment » care are loc sîmbătă seara, bucurîndu-se de participarea veselă și zgomotoasă a prietenilor tînărului. În Peșteana-Gorj, această batistă poartă chiar numele de « batistă de bărbierit », pentru a marca momentul înmînării ei. În numeroase sate din Muscel ea face parte, însă, dintr-un șir de daruri obligatorii, pe care mireasa le pregătește viitorului ei soț. Nu departe de Muscel, în Șirnea și Fundata, obiceiul se schimbă: aici cea care înmîinează miresei batista este soacra, mama fetei, care îi încredințează prin acest gest pe fiica sa. În Vama și Sita Buzăului gestul este însoțit și de un dar de bani, după ce tinerii au cerut mai întîi iertare părinților fetei și au primit binecuvîntarea lor. Dacă în nordul Moldovei, în Suceava de pildă, năframa de ginere este de dimensiuni mici, brodată cu flori multicolore, în Țara Oltului, în Făgăraș ea este înlocuită cu untulpan negru pe care mirele îl poartă prins pe umărul stîng. Dar indiferent de culoare și motive decorative, năframa sau batista de ginere reprezintă un dar care poartă o semnificație mai adîncă, fiind simbolul unirii celor doi tineri. În ținutul Vrancei, ca și în nordul Moldovei, unde au

⁴ CORNEL IRIMIE, *Portul popular din Țara Oltului. Zona Avrigh, colecția « Caiete de artă populară », București, 1957, p. 36.*

⁵ Idem, *Portul popular din Țara Oltului. Zona Făgăraș, colecția « Caiete de artă populară », București, 1956, p. 31.*



Fig. 1. — Nuntă în Poiana Botizii-Maramureș (foto Gh. Aldea).



Fig. 2. - Miri maramureșeni începutul sec. XX.

persistat un timp mai îndelungat numeroase elemente de tradiție, în cursul ceremoniei religioase mirii țin fiecare câte un colț al acestei « năframe de credință », păstrînd-o apoi pe parcursul întregii vieți. Cînd unul din soți moare i se pune în sicriu o jumătate din această năframă, cealaltă fiind păstrată de partenerul său pentru a se putea recunoaște după moarte⁶. Deși semnificația s-a pierdut în timp, a rămas totuși conștiința faptului că năframa reprezintă un simbol al nunții, devenind un element de costumație al ceremoniei.

2. Pe lângă aceste elemente distinctive purtate de personajele centrale, cîteva alte țesături devin semnul deosebit al unor spectatori care însă intervin din timp în timp în desfășurarea spectacolului, cu un rol important. Este vorba de un grup de tineri, prieteni ai mirelui, care străbat satul în lung și în lat în ajunul nunții, îmbrăcați ca de sărbătoare, fie călare fie pe jos, anunțînd fericitul eveniment. A doua zi, aceiași tineri îl însoțesc pe mire, luînd parte activă la spectacol, la « răpirea miresei » și celelalte momente, rămășițe ale unei tradiții puternice, devenite astăzi motiv de petrecere.

Tinerii poartă nume diferite de la sat la sat. În jurul Brașovului, în ținutul celor Șapte sate sînt cunoscuți ca « terfari » sau « chemători », în Vîlcea se numesc « stolnicari », în Muscel « călăreți », iar în Moldova poartă numele de « vătăjei ». Ei îl însoțesc în ajunul nunții pe mire cînd se îndreaptă spre casa miresei pentru a-i aduce darurile tradiționale, după care mama fetei le prinde tuturor câte o batistă în piept ca semn al participării la nuntă. Caii tinerilor sînt împodobiți de către mireasă și prietenele ei cu batiste și flori puse la frîu.

Numărul chemătorilor variază, de asemenea, în funcție de zonă. În Vlădești-Vîlcea tradiția cerea să fie cîte patru stolnicari, în Muscel numărul călăreților trecea adesea de 30, ei purtînd cu toții batiste prinse în piept, ca de altfel și lăutarii care mergeau în fruntea ala-

⁶ SIMION FLOREA MARIAN, *Nunta la români*, București, 1896, p. 258.

ului. În Sita și Vama Buzăului chemătorii poartă « cîrpa » la ploscă, cinstind pe toți cei pe care îi întîlnesc în cale și îmbiindu-i să bea pentru cei doi tineri. În Moldova vătăjeii de nuntă poartă pe umăr o năframă specială pătrată, de dimensiuni între 0,40 și 0,50 cm, cusută în cele patru colțuri. În centrul județului Mehedinți obiceiul este întrucîtva diferit. Ginerele trebuie să vină la mireasă purtînd o cîrpă lungă aleasă în război, petrecută după umăr și legată pe un șold. Însoțit de data aceasta de « cumnații de mînă », el este invitat în casa miresii care le dăruiește tuturor cîte un ștergar lung. Mirelui i-l petrece după gît, iar celorlalți li-l leagă pe un șold. În Argeș, în zona Hurezului, aceste cîrpe sau ștergare sînt țesute în serile de clacă în casa viitoarei mirese, care le pregătește împreună cu prietenele ei pentru a fi date în dar rudelor mirelui.

Astfel, toți cei cărora li s-a încredințat un rol în desfășurarea ceremoniei poartă cîte un semn distinctiv. Gravitatea ceremoniei se vedește în mod special în relațiile dintre cei doi tineri și părinții și rudele lor, relații pătrunse de afecțiune și respect. În mod formal un semn al acestor relații îl constituie darurile pe care părinții le oferă tinerilor, daruri care le vor fi necesare în viitoarea gospodărie, ca și cele pe care le primesc, ca mulțumire, cei vîrstnici.

3. Pe tot cuprinsul țării s-a păstrat pînă nu demult o tradiție străveche care cerea ca atît mirele cît și mireasa să împartă daruri felurite cu ocazia nunții⁷. Astfel, mirele îi pregătește viitoarei soții o ladă de zestre și pe lîngă aceasta o pereche de ghetе sau papuci, un cojoc, un tulpan sau un testemel, iar în sudul Olteniei, ca și în cîteva mici zone din Moldova, se adăuga la acestea și un fes roșu. O altă pereche de ghetе sau papuci era destinată mamei fetei sau acelei femei care o suplinea.

În Muscel ginerele este întîmpinat la casa miresei de soacră, căreia trebuie să-i dea un pumn de bani în schimbul fetei. O dată « diferendul » încheiat, aceasta îi dăruiește un șervet cu motive florale alese în război, într-o policromie bogată și veselă, și uneori o cămașă țesută de fiica ei pentru viitorul soț. Obiceiul este răspîndit în numeroase zone din țară, pierzîndu-se însă treptat pe măsura urbanizării satelor.

La rîndul ei, mireasa pregătește daruri numeroase pentru mire, ca și pentru celelalte rude. Mirelui i-a cusut din vreme o cămașă, un brîu, o năframă și pe alocuri și o traistă, pe care i le trimite în ajunul cununiei. Tradiția cere însă ca mireasa să facă unele daruri și socriilor ei, în funcție de « starea » părinților, de situația lor materială. Socrul primește o cămașă aleasă cu grijă, iar soacra o ie de obicei sobră, în culori potolite sau o cîrpă țesută în casă. Aceste piese trebuie să fie țesute în casă, cu grijă, de prietenele miresei. În Muscel, cînd alaiul nuntașilor se întoarce de la biserică, mireasa toarnă nașului și socrului apă curată să se spele. Între timp, tinerii, veseli, le aruncă peste mîini un pumn de cenușă sau de mălai, iar ea, pentru a-i împăca, le dăruiește fiecăruia cîte un ștergar lung, pregătit special în acest scop. Tot ea este aceea care îi împodobește pe vătăjei și lăutari înainte de a pleca în sat ca să anunțe nunta.

Adevărații « organizatori » ai nunții, nașii, care pregătesc masa și regizează petrecerea pînă în cele mai mici amănunte, îi aduc în dar miresei piese de port: o ie înflorată, un vilnic creț, o maramă și felurite alte țesături. Deși darurile diferă de la sat la sat, ele trebuie să se compună în mod obligatoriu din piese de port.

În satele bogate, de pildă în Moldova sau în Țara Bîrsei, numărul darurilor care se schimbă între nași și miri crește, între acestea numărîndu-se ii, cîrpe de borangic, brîuri, straie și pricovițe date la piuă, cergi și căpățile.

4. În « recuzita » necesară pe parcursul ceremoniei nunții intră astfel o serie de țesături care sînt folosite fie ca podoabe, fie pentru a completa portul mirilor ori al celor ce-i înconjură. Așa sînt, de pildă, batistele de mire și de chemători sau ștergarele mirelui și ale « cumnaților de mînă ».

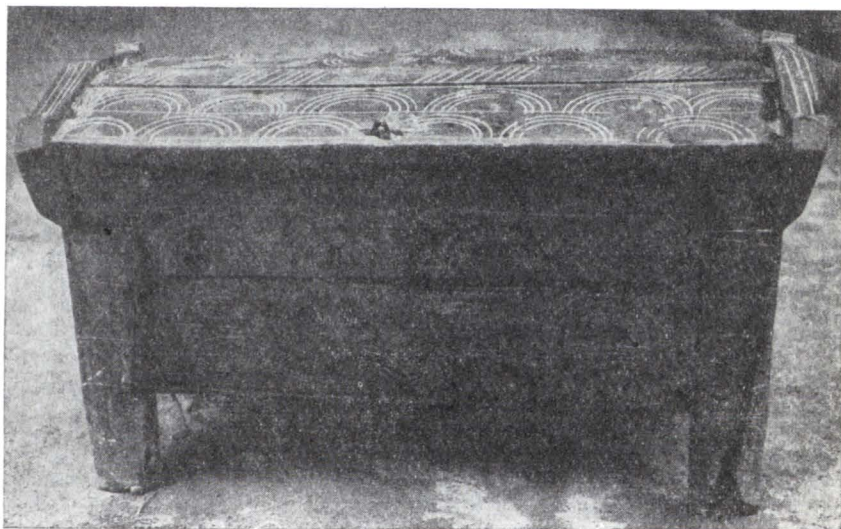
În afara acestora, mai ales în sudul țării, în Oltenia sau în Muntenia, prezența ștergarelor care împodobesc întreaga casă contribuie la crearea unei atmosfere sărbătorești și a fastului necesar, de altfel, unui asemenea eveniment.

⁷ A se vedea SIMION FLOREA MARIAN, *Nunta la români*, București, 1890, capitolul *Darurile și următoarele*.

Fig. 3. — Tineri gătiți de nuntă — începutul sec. XX zona Tîrnavelor (foto Cabinetul de stampe al Academiei).



Fig. 4. — Ladă veche de zestre, în care se păstrează atît zestrea fetelor tinere, cît și hainele de înmormîntare ale bătrînilor — Pietroasa-Beiuș (foto Roswith Capesius).



În multe sate, mai ales spre sudul țării, în timpul ceremoniei religioase biserica este împodobită sărbătorește cu scoarțe și ștergare, marame și flori. În Oltenia, în zona Caracalului, la Amărăștii de Sus de pildă, se aduc în biserică scoarțe sau covoare care se aștern pe jos în timpul ceremoniei religioase, iar pentru cei doi tineri se pun două căpățîie pe care să îngenunchieze. În aceeași zonă, la Dobrosloveni, căpățîiele se pun pe scaune, iar mirii stau așezați, gravi, asemenea unor personaje importante în desfășurarea unei ceremonii rituale. Ceva mai spre nord se așterne de obicei în biserică, aproape de altar, o cergă mare, pe care vor sta atît mirii cît și nașii.

În multe zone din țară obiceiul cere ca după căsătorie tinerii să ceară « iertăciune » părinților pentru a primi binecuvîntarea lor. Cei vîrstnici se așează pe o bancă sau pe scaune în grădină, la o masă acoperită cu o față ornamentată, pe care se aduc colaci, sare și vin, iar tinerii îngenunchiază pe două perne, puse peste o scoarță vîrgată, cu motive specifice zonei. Pe măsură ce tradiția slăbește, masa dispare, iar scoarța este înlocuită cu o țesătură mai simplă sau, în cele din urmă, cu un preș de zdrențe. În Muntenia cel care pregătește toate acestea este lăutarul, care recită și orația de « iertăciune ».



Fig. 5. — Scoarță mehedinteană folosită ca piesă de decor cu ocazia nunții și înmormîntării (foto Marina Marinescu).

Cînd mireasa se îndreaptă spre casa soțului ducînd întreaga zestre, numeroasele țesături, printre care valuri de pînză, fețe de masă, năframe, ștergare felurite, sumane, lăicere și scoarțe, sînt puse într-un car împodobit cu o scoarță aleasă în culori vii. Carele celorlalți nuntași sînt împodobite și ele asemănător, iar caii tinerilor au peste șa cîte un țolic de nuntă, ades cu ciucuri, țesut cu fan-tezie și pricepere deosebită în vederea acestei ocazii. Astfel, tineri și bătrîni se îndreaptă cu toții într-un alai vesel și multicolor spre casa unde-i așteaptă cea de-a doua parte a petrecerii.

Am menționat aici foarte pe scurt cîteva categorii de țesături care constituie un decor al ceremoniei nunții, dîndu-i fast și strălucire. Acoperite de scoarțe, covoare sau ștergare, conturile — atît cele ale obiectelor, cît și cele ale oamenilor — își pierd pentru un timp rigurozitatea, căpătînd astfel linii domoale, ușor unduitoare.

★

Dacă nunta este prin excelență un spectacol pe parcursul căruia fiecare participant caută să adauge un element în plus, înmormîntarea este în principiu o ceremonie gravă, în cadrul căreia fiecare din cei veniți să asiste caută să respecte pînă în cele mai mici amănunte un ritual

tradițional. Elementele componente ale acestei « δράμα » diferă totuși de la sat la sat, dînd ceremoniei o notă particulară.

În unele zone din țară, mai izolate, situate în afara drumurilor comerciale, în anumite sate din Moldova, în Maramureș sau în Țara Vrancei s-au păstrat pînă nu de mult toate momentele unui rit ciudat, în care cel mort este socotit un intermediar între lumea celor vii și aceea, necunoscută, a spiritelor. În Vrancea ritul priveghiului era însoțit de o bogată costumație și de o reprezentație magică ce se desfășura în jurul celui mort. Trecînd peste distanțe în spațiu sau depărtări în timp, se pot face apropieri numeroase de ceremoniile rituale ale unor triburi primitive, dar acestea pot fi pentru moment doar luate în considerație. În general, și în ceremonia înmormîntării, ca și în aceea a nunții, se folosește o recuzită și o costumație oarecum fixă:

- 1) piese purtate de personajul principal;
- 2) piese purtate de participanții la ceremonie;
- 3) piese care se oferă în amintirea celui mort rudelor lui;
- 4) piese care constituie recuzita ceremoniei.

1. De obicei cel mort este îmbrăcat în hainele cele mai bune pe care le-a păstrat cu grijă în cursul vieții în lada de zestre. Pentru cercetătorul de artă populară este de aceea destul de dificil să primească informații și să studieze costumele pe care bătrînii îl țin închis, fără să-l mai scoată la lumină și de cele mai multe ori fără a mai vorbi despre el. Deseori acest costum reprezintă moda tinereții lor, ieșită de mult din uz, dar apreciată cu atît mai mult de vîrstnici.

Trupul celui mort este așezat în sicriu pe un cearșaf țesut în casă, așternut de obicei peste talaj sau fîn, iar sub cap i se pune o pernă. Pe aceasta se coseau în vremuri mai îndepărtate două cordele roșii în formă de cruce. În sudul Olteniei, în Corlătești de pildă, « tronul » este așezat pe o pînză mare albă, legată cu un colț de piciorul patului. În Dolj și în alte zone din sudul Olteniei tradiția cerea să se folosească în loc de cearșaf o foaie bună de scoarță frumos aleasă, iar în Argeș sau în nordul Olteniei o cergă de cînepă la cei săraci, sau de lînă la cei mai înstăriți. Drept pernă servea un căpătii cu o față de cînepă sau lînă, aleasă în culori vii. În unele sate din Gorj un obicei aproape uitat astăzi consta în punerea sub căpătii a unui săcui de cînepă cu tămîie și un cățel de usturoi, acestea avînd o funcție magică, de a feri de spirite rele.

În țesăturile menționate pînă aici se poate constata că tradiția folosirii culorilor alb și negru în semn de doliu a început să se introducă relativ tîrziu, impusă poate de moda orașului, ca și de o schimbare a mentalității generale. Pe cît ne permit să aflăm documentele și cercetările de teren, în cromatica dominantă a acestei ceremonii nu au existat inițial deosebiri față de aceea a nunții, pentru noi diferite ca factură. Fără să putem intra în amănunte, trebuie totuși să avem în vedere permanent unitatea de concepție, acea modalitate unică de considerare a ceremoniilor cu caracter social.

Revenind la țesăturile care constituie un decor adecvat împrejurării, menționăm ca o piesă importantă « păioara » sau « pînza mortului », legată de un ritual complet al înmormîntării, care avea în conștiința participanților la ceremonie rolul de a-l izola pe cel care pleca pe ultimul drum, ferindu-l astfel de spirite potrivnice. În Oltenia și Muntenia această pînză are în general formă de cruce, iar în Transilvania este dreptunghiulară. În Șișești-Mehedinți se spune de obicei că mortul este « pînzuat » cu « pînza de ochi ». Ornamentele acesteia constau din ciucuri colorați în cele patru colțuri și una sau mai multe cruci din arnici. Numărul lor variază de la sat la sat, rămînînd însă unul din cele socotite a avea funcții magice: trei sau nouă. În sudul Olteniei, în Amărăști și satele învecinate, « pînzuiala », țesută de obicei din bumbac, are o formă dreptunghiulară, fiind ornamentată cu o cruce roșie de arnici în mijloc și cu cîte o cruce mică în cele patru colțuri. În Gorj, în Dolj, ca și în multe alte zone, ea este cunoscută sub numele de « urar » (urari' sau urariu) și are o formă oarecum deosebită, prin adăugarea unor « aripi » în dreptul coatelor. În cele patru colțuri sînt prinși ciucuri de arnici împletit roșu, negru și alb, care înviorează cîmpul alb al țesăturii. În majoritatea satelor din Hurez, decorația urariului este compusă în mod obligatoriu din nouă cruci de arnici în culorile menționate, aplicate în șir pe una din laturile înguste ale țesăturii. În Mărginimea Sibiului, peste pînzuială se așterne astăzi o țesătură subțire, numită « ciur » sau

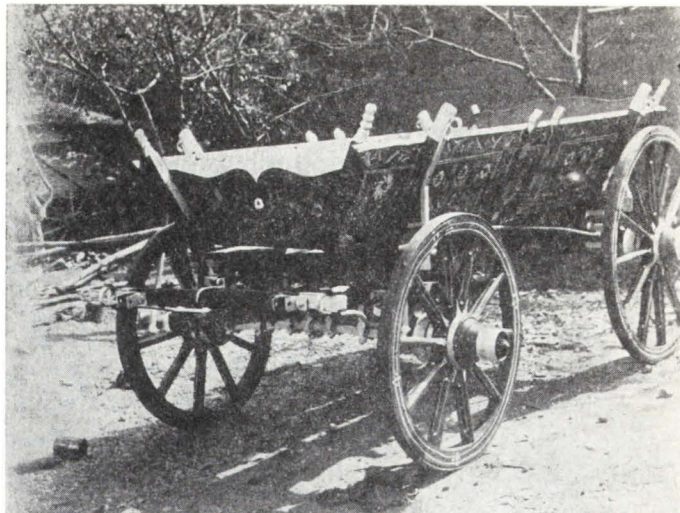


Fig. 6. — Căruță pictată din Roșiorii de Vede, în care se duce zestre miresii.



Fig. 7. — Bătrîne pregătind praznicul — Drăgoești-Gorj (foto Paul Petrescu).

« ciurel », lucrată în casă sau, adesea, cumpărată. În apropierea Drăgășanilor, la Olanu, o informatoare vîrstnică, Elena Vlad, își amintește încă toate amănuntele privind ritualul înmormîntării în satul ei: pe « blana » tronului se așterne întîi o foaie de scoarță, care se acoperă astăzi cu un cearșaf. La cap se așază două perne, dintre care una mare, înlocuită uneori cu un căpătîi, și o alta mai mică, pătrată, dintr-o categorie foarte răspîndită în zonele de cîmpie și deal.

Decorul tradițional al urariului constă din nouă cruciulițe din arnici roșu, negru și alb în partea superioară. I se adaugă două mîneci de formă dreptunghiulară pe care se coase cîte o cruce mică, iar pe margini, din același arnici colorat, se coase sau se prinde un fir răsu-cit continuu, de jur împrejur. În Mehedinți, în unele sate, se așază în diagonală două fire de arnici de la un cap la celălalt al țesăturii, întrerupînd astfel albul mat al cîmpului ei.

Diversitatea amănuntelor în ornamentarea acestei țesături tradiționale, diversitate care se observă adeseori de la sat la sat, constituie o mărturie a grijii deosebite în respectarea unei tradiții puternice. Numele țesăturii, ca și tipul de decorare a acesteia o dată fixate, sînt păstrate cu consecvență. Chiar dacă cei tineri nu le cunosc, această obligație revine femeilor bătrîne, care sînt chemate întotdeauna pentru a supraveghea amănuntele întregii ceremonii. În ziua înmormîntării se adună de obicei un număr mare de participanți, rude, prieteni și cunoștințe, care își iau astfel rămas bun în cadrul unei ceremonii tradiționale.

2. Se poate vorbi însă și de un costum de doliu a cărui tradiție a fost păstrată cu consecvență de-a lungul timpului, fiind uneori remarcat de călători sau cercetători ai artei populare⁸. De obicei bărbații umblă cu capul descoperit și nebărbierii timp de opt zile, fără a-și schimba în acest timp cămașa. În general ei vin în costume bune, a căror alternanță cromatică de alb-negru le dă o notă accentuată de sobrietate. Femeile care asistă la ceremonie elimină și ele culorile vii din portul lor, alegînd, în Argeș de pildă, o cămașă cu motive mărunte într-o singură culoare, negru sau grenă, și o fotă sau o catrință neagră ori în tonuri de roșu stins. În Făgăraș, unde costumul este sobru prin excelență, ele nu mai poartă căița neagră obișnuită cu « urechi cu rețe » și își leagă pomeselnicul « cu peană », pentru a-l deosebi de portul obișnuit de fiecare zi, cu capetele date peste cap. Femeile care au rămas văduve sau au pierdut o rudă apropiată vor păstra în semn de doliu acest port timp de un an⁹.

În Moldova, dacă cei vîrstnici poartă în genere costume obișnuite, sobre, tinerii care duc sicriul sînt îmbrăcați în sumane negre purtînd la gît și basmale de aceeași culoare. Tot în această zonă, obiceiul cerea ca atunci cînd moare o fată necăsătorită sau un băiat să se aleagă drusce și vătăjei. Druscele sînt îmbrăcate în cămăși albe cusute cu negru, cătrințe și bundițe închise, purtînd părul despletit neacoperit și ținînd în mînă o năframă. La rîndul lor vătăjeii sînt îmbrăcați cu cămăși albe și sumane negre, iar în mînă duc cîte o ploscă și un băț legat cu o basma neagră¹⁰.

Se poate observa, deci, că obiceiul este același ca și în cazul ceremoniei nunții, nota deosebită fiind adusă de cromatica specifică a semnelor distinctive.

3. În timpul cît asistă la această ceremonie sobră, rudele și uneori și străinii primesc din partea familiei celui mort « de pomană » unele piese textile. Astfel, în zona Brașovului, în Săcele, se dau tuturor participanților ștergare alese, indiferent de gradul de apropiere sau de rudenie. Acestea poartă numele de « ștergare » sau « șervete de mort », fiind lucrate din in ori cînepă, cu vergi discrete pe tot cîmpul țesăturii și alte trei mai accentuate, spre capete. Astfel de șervete de pomană, vărgate, pot fi întîlnite în toată Oltenia, din nord pînă în sud, ele fiind înlocuite pe alocuri cu testemele pentru femei și « prosoape » vărgate pentru bărbați.

Preotului care a oficiat ceremonia religioasă, ca și ajutoarelor lui, li se împart ștergare și « cîrpe », într-un număr variabil. Cele mai frumoase se cuvin desigur personajului cel mai important, preotului, care primește un ștergar lung ales și uneori un al doilea care a stat în cursul ceremoniei peste sicriu. Alte țesături din bumbac sau cînepă se împart celor

⁸ CORNEL IRIMIE, *Portul popular din Țara Oltului. Zona Făgăraș*, colecția « Caiete de artă populară », București, 1956, p. 31.

⁹ *Ibidem*, p. 29.

¹⁰ SIMION FLOREA MARIAN, *Înmormîntarea la români*, București, 1892, p. 252.

care îl ajută pe preot în timpul ceremoniei: dascălul care îl secundează primește astfel un ștergar vârgat de bumbac și uneori o « cîrpă » de mici dimensiuni.

În afara acestor piese obligatorii, fiecare familie socoate de datoria ei să împartă, în funcție de starea socială, dar și de cea materială, un șir de daruri suplimentare, printre care batiste, traiste, desagi și altele. Se poate constata cum împărțirea unora dintre acestea, de pildă a basmalelor, începe să intre în tradiție, devenind obligatorie în unele sate din sudul Olteniei, Amărăști, Dobrosloveni și altele.

4. Dar ca și în cazul nunții, pentru îndeplinirea ritualului complet al ceremoniei înmormîntării sînt necesare și unele piese de recuzită și decor. Dacă acestea erau în vremuri mai îndepărtate foarte diferite ca tip, aducînd un fast deosebit, numărul lor scade însă treptat pe măsura slăbirii tradiției.

În Peșteana-Gorj se lua din casă un vig mare de pînză și din acesta se tăiau bucăți de diferite mărimi care se împărțeau participanților la ceremonie sau erau folosite, cum am spus, drept accesorii.

În Transilvania obiceiul cere ca atunci cînd moare cineva să se pregătească întreaga casă pentru ca cei care vor veni să asiste la ceremonie să fie primiți într-un decor adecvat. Masa se acoperă cu un lepedeu frumos năvădit, peste care se așterne o țesătură de lînă aleasă în război și se scot ștergare și cîrpe curate.

În cursul ceremoniei, sicriul este purtat, în Mărginimea Sibiului, de pildă, pe trei ștergare înguste și lungi, ținute la cele două capete de șase oameni, care își vor împărți pînza între ei la sfîrșitul ceremoniei, ștergarele fiind formate de fapt din două piese netăiate. În zona Brașovului numărul lor se reduce la două, iar fiecare din cei patru purtători au cîte o cîrpă sau o batistă prinsă în piept ca semn distinctiv.

Pentru coborîtul sicriului în groapă se folosește în satele Munteniei și Olteniei o « pînză de scoborît » care este apoi împărțită între oamenii care au ajutat pe parcursul ceremoniei.

Dar accesoriiile specifice le reprezintă cîteva fișii înguste de pînză avînd un ban legat la un capăt. Aceste fișii se împart de obicei în biserică fie copiilor, ca în Vama și Sita Buzăului, fie unora dintre participanții mai vîrstnici. Numele și numărul lor variază adesea chiar de la sat la sat. În zona Brașovului, de pildă la Șirnea, se împart în biserică « bucățui » țesute în casă, avînd legat la un capăt un ban mic. În satele Mărginimii Sibiului acestea sînt cunoscute sub numele de « salvete », ele împărțindu-se în special rudelor. Ceva mai departe, spre Drăgășani, numărul « batistelor de mort » este întotdeauna de 44, dar astăzi ca și în trecut sînt cumpărate din tîrg, ele înfățișînd de obicei același decor, un om, o pasăre sau un animal brodat în centru. Numărul de 44 se păstrează în genere și în Gorj sau Dolj, dar în majoritatea satelor în loc de batiste cumpărate se împart « polmeți » țesuți în casă. În jurul Caracalului cei 44 de « pomneți » sînt fișii de pînză de 40 cm lungime, care se dau în biserică împreună cu un ban și o lumînare, dar tot în această zonă, în Studina sau Dobrosloveni, obiceiul cere să se împartă numai nouă pomneți. Numărul lor, ca de altfel al tuturor țesăturilor folosite, scade însă pe măsură ce întregul ceremonial pierde din amploare, restrîngîndu-se în cadrul familiei.

Deși total diferite ca factură prin sentimentul pe care îl degajă, nunta și înmormîntarea se încadrează între ceremoniile cu caracter social de cea mai mare importanță. O largă participare, o bogată costumație și un ritual fixat de o tradiție mult îndepărtată în timp le transformă în evenimente însemnate în viața satului. Privite ca atare, ele sînt înglobate într-o modalitate unică de apreciere și considerare, care se vădește în succesiunea momentelor ceremoniilor și mai cu seamă în folosirea aceluiași « decor »: personaje, accesorii, dialoguri și gesturi.

Piese textile care se schimbă între personaje și asistență par a lega între ele momente succesive, prin participarea spectatorilor la continuarea unei tradiții moștenite din timpuri îndepărtate. Considerate în ansamblu, ele dau fast și amploare ceremoniilor, adăugîndu-le o notă de gravitate și creînd astfel un cadru adecvat desfășurării lor.

UN PICTOR ȘI SCULPTOR ȚĂRAN: CONSTANDIN VASILESCU

În satul Miroși, din județul Argeș, trăiește și astăzi pictorul și sculptorul țăran Constandin Vasilescu, sau Neica Din, cum îi spun consătenii și prietenii. A atins frumoasa vîrstă de 80 de ani, după o viață aspră de țăran, dar și de artist, fără cotituri prea mari, păstrindu-și seninătatea chiar în zile mai grele. A lăsat viața să se depene firesc, știind că toate își au rosturile lor și trăind pînă în ziua de azi tot atît de înțelept. Dragostea sa pentru muncă și pentru frumos sînt mărturisite de seninul ochilor săi, de vioiciunea spiritului și de neastîm-părul frii sale.

În rîndurile care urmează vom încerca să schițăm viața și opera de artist ale lui Din Vasilescu.

Inclinațiile sale artistice s-au vădit încă din tîne-rețe, ca și cele ale fratelui său de altfel, multilate-ralul artist Anghel Vasile¹. Amîndoi au fost remar-cați de pictorul Costin Petrescu în 1909, pe cînd acesta picta biserica din Miroși. Constandin Vasile, numit în acte Vasilescu spre a se deosebi de un alt frate, tot Constandin, avea pe atunci aproape 20 de ani. Tatăl său, care îngăduise celuiilalt fiu, Anghel, să plece la București, îi va refuza acest lucru lui Constandin, pe care voia să și-l păstreze aproape; el va rămîne în satul său natal și un an mai tîrziu se va căsători.

Constandin Vasilescu nu și-a trădat însă vocația pentru artă: zi de zi, în ciuda muncilor de la cîmp, miinile lui găseau odihnă în dăltuirea lemnului sau a pietrei, dînd la iveală păsări, animale, scene din lumea satului.

Anii 1922—1936 au fost cei mai bogați din toată activitatea sa de artist țăran și amator. Încearcă să facă pictură, dar mai ales sculptează în lemn — mai puțin în piatră — tot ce-i poate oferi cadrul satului. Iar uneltele de care se folosește ies tot din mina lui.

Tot o întîmplare face ca munca lui artistică să depășească aria satului. Pictorul Coman Ardeleanu, refăcînd, în 1937, pictura lui Costin Petrescu de la Miroși, vizitează pe Din Vasilescu, despre care îi vorbiseră cu entuziasm sătenii. Apreciind lucrările

acestuia, îl va prezenta la București criticului de artă D. Stănescu-Deteste. Acesta, la rîndul său impresionat de lucrări, va organiza între 22 octom-brie și 10 noiembrie 1937 prima expoziție a lui Din Vasilescu. Lucrările expuse cu această ocazie, prin-tre care: *Bustul lui N. Iorga*; *La arat*; *Țărancă torcînd*; *Beșivul*; *Cobzarul* — sculpturi în lemn —, precum și picturile: *Gospodărie țărănească*, *Treierat*, *Întoarcerea de la muncă* și altele, s-au bucurat de elogi deosebite, criticii de artă apreciînd îndeosebi «arta sa primitivă, sinceră, ce dezvăluie o nouă formă de artă»². Succesul era cu atît mai mare, cu cît în anii aceia nu se mai cunoșteau și alte cazuri de țărani-artiști amatori care să fi depășit cadrul satului.

Vor urma o serie de expoziții, dintre care a doua deschisă în 1944 la Turnu-Măgurele, unde a expus 39 de lucrări, din care cităm: *Ispita*; *La amiază*; *Cîmpoierul*; *Fuga în Egipt*; *Pleacă cocorii*; *Spinul cu trei stăpîni* și altele. Majoritatea lucrărilor sînt sculptate în lemn, aceasta reprezentînd tehnica sa preferată, esența activității sale artistice. După subie-cte, lucrările pot fi împărțite în patru categorii: religioase, inspirate din lumea satului, portrete și lucrări de compoziție, toate lucrate cu o deosebită fantezie și cu un pronunțat caracter de satiră, vizînd aspectele negative ale satului (*Beșivul*, *Cartoforul* etc.).

O a treia expoziție va avea loc în anul 1953, organizată de autoritățile din Roșiorii de Vede, și se va bucura de asemenea de un mare succes, întrucît la Concursul național de artă plastică populară din anul 1954 i se va decerna premiul al II-lea pe țară. Lucrările sale, ridicate de la Roșiorii de Vede, au fost expuse astfel și la Iași și Hunedoara. Totodată i se cumpără de către stat lucrările: *Țăran la munca cîmpului*, *O șatră țigănească* și *Aspecte din vechea armată*. Numele lui Constandin Vasilescu răzbește tot mai des în presă, i se aduc cuvinte de prețuire pentru realizările sale artistice, iar consătenii săi îl sărbătoresc pentru succesele sale în anul 1954³.

² A se vedea: *Universul*, *Seara*, *Drum*, *Viitorul*, *Capita-la*, *Gazeta*, *Realitatea ilustrată*, *Drum nou*, octombrie-noiem-brie 1937.

³ Vezi *Steagul Roșu*, 13 februarie 1955.

¹ Vezi Ioan Spiru, *Un artist uitat: Anghel Vasile*, în *Studii și cercetări de istoria artei, Seria artă plastică*, nr. 1/1969, p. 137—139.



Fig. 1. — Constantin Vasilescu, Ciobanul.



Fig. 2. — Constantin Vasilescu, Tindală și Păcală.



Fig. 3. — Constantin Vasilescu, Fuga în Egipt (casetă).

În toamna anului 1955 are loc deschiderea unei noi expoziții, de data aceasta la Costești, bucurându-se de aceleași aprecieri elogioase.

În perioada 1956–1962 artistul continuă să lucreze, iar în 1963 este chemat la Pitești, în vederea organizării unei expoziții de artă populară, care se va deschide însă abia în 1964. Între timp aproape toate lucrările sale fuseseră expuse în cadrul unei expoziții în sala Căminului cultural din Miroși. În urma expoziției de la Pitești, muzeul din această localitate îi va reține peste 30 de lucrări, propunându-și să amenajeze o sală specială pentru a le expune.

Ziare și reviste fac cunoscute numele și activitatea artistică a lui Constandin Vasilescu⁴. Televiziunea îi dedică o emisiune în ziua de 28 octombrie 1966, în cadrul atlasului folcloric Argeșul.

În ciuda anilor mulți pe care îi poartă, Neica Din lucrează și astăzi, rămânând credincios artei sale. Fără a fi urmat școli de specializare, el dovedește totuși o mare sensibilitate, dînd expresie bucuriilor, necazurilor și frumuseților, ca și defectelor unora

⁴ A se vedea *Secera și ciocanul*, 19 iulie 1964; *Magazinul*, 30 ianuarie 1965 și 26 iunie 1965; *România liberă*, 23 iunie 1966, *Albina*, 12 iunie 1966; *Argeșul*, octombrie 1966 etc.

dintre consătenii săi. Experiența a adus cu sine o perfecționare a mijloacelor de exprimare artistică, încît se poate spune că lucrările sale de astăzi întrec nivelul lucrărilor obișnuite, după cum se poate vedea din toiagul ornamentat cu scene în alto relief și al cărui cap reprezintă un țăran leneș și bețiv.

Scriind aceste rînduri, am căutat să aducem un modest omagiu țăranului și artistului amator Constandin Vasilescu.

Lucrările sale — de proporții în general mici — cuprind o întreagă gamă de subiecte și personaje, cărora artistul le-a dat o interpretare proprie. Expresia și mișcările personajelor sînt prinse pe viu. Mîinile de aur ale artistului au știut să redea cu o deosebită gingășie scene din viața satului sau din biblie, în lucrări ca *Zboară cocorii*, *Fuga în Egipt*, *Odihnă* și altele. Aceste lucrări vor birui desigur timpul, constituind încă o dovadă a remarcabilului talent artistic cu care este dotat poporul nostru.

De aceea organizarea la Miroși, satul natal al fraților Anghel și Constandin Vasilescu, a unei case memoriale care să adăpostească lucrările ce ni s-au păstrat de la ei ar constitui o prețuire adusă creației lor și totodată o școală și un exemplu pentru tineretul satului.

IOAN SPIRU

Arhiva G. Oprescu

SCRISORI DE LA PICTORI ROMÂNI

Cu toate că afirmația ar părea, la prima vedere, paradoxală, nu ne cunoaștem bine contemporanii decît după ce moartea a pus între ei și noi acel zid care impune obiectivarea. La conturarea acestei imagini exacte contribuie nu numai timpul, care tamisează detaliile și repartizează cu precizie accentele, dar și scoaterea la lumină a documentelor. Gama importanței lor este extrem de întinsă; de la simplele bilete cu caracter protocolar și pînă la scrisori bogate în informații, uneori adevărate confesiuni, toate aceste mărturii sînt prețioase. Pînă cînd se vor putea publica scrisorile eminate de la profesorul George Oprescu, am crezut oportună publicarea acelor primite de el de la diverși corespondenți.

Începem cu rîndurile semnate de pictori români, considerîndu-ne interesați atît de raporturile ce au existat între ei și profesor, cît și de gîndurile, proiectele sau preocupările lor oglindite în aceste scrisori.

În lotul pe care-l dăm astăzi tiparului se situează la cele două extremități Ștefan Popescu și Gheorghe Petrașcu. Primul este un corespondent asiduu. Prieten bun cu profesorul, preocupat insistent de soarta operei sale, de prezența sa în expoziții, publicații sau muzee, interesat însă în egală măsură de starea vremii care urma să asigure o recoltă mai mult

sau mai puțin bună la moșie, Ștefan Popescu ne apare cu totul alt om atunci cînd uită de persoana și opera sa, entuziasmindu-se de pinzele unui tînar pictor, Lucian Grigorescu, pe care-l recomandă călduros și se oferă să-l ajute. La antipodul acestor scrisori se află misivele-chitanță ale lui Petrașcu confirmînd, într-un stil sec și politicos, primirea sumelor de bani pentru pinzele sale cumpărate de profesor. Eustațiu Stoenescu scrie cu aerul unui mare senior, nesfiindu-se să fie dur atunci cînd are impresia că nu a fost bine înțeles sau că o anumită frază dintr-un articol scris despre el l-ar putea pune într-o lumină inexactă sau defavorabilă.

Dintre scrisorile de față, cele mai interesante ni se par a fi acelea ale lui Lucian Grigorescu, artistul care, în tinerețe, mărturisea datoria sa de recunoștință față de profesorul Oprescu. Nu știm exact ce împrejurări au dus mai tîrziu la o animozitate vehementă între cei doi corespondenți, însă acest stadiu al raporturilor lor fiind mai cunoscut, ne considerăm îndreptățiți în cea mai mare măsură să publicăm aceste scrisori care pun în lumină un episod, aproape inedit, al relațiilor dintre cei doi.

Iser, Steriadi, Pallady, Elena Popea sînt alte capitoale — de mică întindere — ale acestei arhive personale interesante mai mult pentru conturarea biografiei emitenților decît pentru aceea a destinatarului.

Pe măsura epuizării scrisorilor emanînd de la personalităţi româneşti, vom întreprinde şi publicarea acelor primite de la personalităţi străine. Anticipînd asupra viitorului, ne gîndim în primul rînd la sutele de pagini adresate profesorului de Henri Focillon, pagini care constituie, după părerea noastră, nu numai izvorul principal de cunoaştere a profesorului, ci poate cel mai frumos monument care a fost ridicat acestei ţări de un străin care a iubit-o, a înţeles-o şi a intuit-o ca nimeni altul.

Ni-l mai amintim cu toţii pe profesorul George Oprescu scriînd zilnic de la institut sau de acasă, cu mare uşurinţă, patru, cinci scrisori, una după alta. Fără să aibă rigoarea unor texte elaborate atent, ele au farmecul unei convorbiri înregistrate pe viu, cu regiuni calme, înviorate uneori de puternice ieşiri temperamentale, cu asociaţii, referinţe şi informaţii personale deosebit de interesante şi pitoreşti. Din

fericire, profesorul păstra cu mare grijă toate scrisorile primite, considerîndu-le drept un valoros tezaur. Cu ani în urmă a încercat să le recitească, însă, datorită sănătăţii şubrede şi mai ales a deosebitei sale emotivităţi, accentuată cu vîrsta, s-a simţit obligat să renunţe. O mică parte din scrisorile citite le-a depus la Academie, încredinţîndu-mi restul. Dorinţa profesorului era să publice scrisorile demne de a înfrunta timpul şi apoi, pe măsura tipăririi lor, să le depun şi pe acestea la Academie.

Sîntem convinşi că la terminarea publicării acestei bogate corespondenţe personalitatea profesorului George Oprescu va fi mai puternică şi mai exact conturată, iar sursele noastre de informaţii despre o epocă de aproximativ o jumătate de secol considerabil îmbogăţite.

RADU IONESCU

ŞTEFAN POPESCU CĂTRE GEORGE OPRESCU

Tg. Ocna, 25 iulie 1930

Dragă Prietene,

Mi s-a trimis din Bucureşti scrisoarea D-tale şi primită azi, mă grăbesc să-ţi răspund şi să te felicit pentru reuşita de la Universitate¹. De altfel nici nu se putea altfel, eram sigur.

Permite-mi acum un sfat:

Oricît te-ai occidentalizat adu-ţi aminte că Bucureştii sînt în Orient şi, tare pe dreptul d-tale, nu aştepta să învingă numai el. La noi sînt şi intrigile şi interesul nu cunoaşte nici jenă nici limită. Dacă ai pe cineva puternic, cu influenţă pe lingă Ministru, bombardează-l continuu, nu-l lăsa pînă nu-ţi scoate numirea. Nu fii naiv, cunoaşte-ţi ţara şi oamenii, — trebuie să învingi. Ţin la asta cu atît mai mult cu cît şti chestia Muzeului şi deci posibilitatea să colaborăm e legată de reuşita de la Universitate.

Eu sînt de o lună la Tg. Ocna unde cred să stau pînă în toamnă. Peisajul e interesant, are mult caracter. Nevastă-mea îşi face cura la Slănic, care e la cîţiva km de aici. Deunăzi am fost s-o văd şi mi-a spus că ţi-a scris de cumnată-mea, dna. Slătineanu, care vine în Elveţia cu băiatul, cum ţi-am spus. Cum nu cunoaşte nici ea nici noi pe nimeni acolo, o îndreptăm la d-ta cu rugăciunea s-o pui în contact cu profesori ori oameni de meserie care s-o povăţuiască ce să facă. Din nenorocire ea nu-i o fire combativă şi e foarte dezarmată în luptă, iar băiatul, voluntar, profită de tandreţea mamei. Toţi am sfătuit-o să-l dea într-un pension unde va putea fi mai cu folos dirijat.

Primeşte, te rog, Dragă Prietene, o călduroasă strîngere de mînă.

Ştefan Popescu
la dl. Mihai Maruteanu,
Tg. Ocna

Răduceşti, R. Sărat, 7 nov. 1931

Dragă Prietene,

Regret mult de tot că nu pot veni în Bucureşti zilele astea să văd şi să ascult pe dl. Focillon şi Hautecoeur. Cum vremea acum e schimbătoare şi rece mi-i frică să nu răcesc, ceea ce ar fi uşor, mai ales cu casa noastră nelocuită şi neîncălzită. În plus am încă de cităva vreme un mic guturai care nu ţin să devină mare. Te rog mult fii pe lingă dnii Hautecoeur & Focillon interpretul meu, spunîndu-le cît sînt de dezolat că mă aflu la ţară şi, păcătos, nevoit să mă menajez. Tocmai din nevoia asta plecăm în curînd pe tărîmul cellalt: Tunisia şi Sudul Algeriei şi ţin să ajung cu bine la căldurile blagoslovite ale Saharei. Înainte de a pleca, 2—3 zile voi fi în Bucureşti şi, bineînţeles, voi trece să-ţi strîng mîna pe la 25 noiembrie. Împreună cu asta îţi trimit un rînd cu 2 estampe una pentru dl. Focillon şi alta pentru dl. Hautecoeur, — sînt singurele ce am aici, — lemnele originale sînt la Bucureşti, aşa că vei avea altă dată şi d-ta. Tocmai pentru că nu am altele trase aici nu trimit aceleaşi, ci exemplare deosebite. Să le tragă la sorţi!... E o amintire a regretului meu că nu le pot strînge mîna.

Ce mai faci? E un veac de cînd nu mai ştiu nimic de d-ta. Ai fost în ţară? Am trecut prin Bucureşti acum cîtăva vreme, dar f. prins cu buclucurile pentru care venisem n-am putut trece să te văd.

Cu o prietenoasă strîngere de mînă.

Ştefan Popescu

Palermo 24 dec. 1931

Cele mai bune urări pentru anul nou, sănătate, voie bună, succes. Am regretat mult că n-am putut găsi un ceas să viu la d-ta să-mi iau rămas bun: pînă în ultimul moment am fost hîrţuit de o mulţime de

¹ În urma concursului pentru catedra de istoria artei de la Universitatea din Bucureşti. Cursul inaugural a avut loc în februarie 1931.

fleacuri care trebuiau aranjate înainte de plecare. La revedere la primăvară.

Cu drag,
moș Ștefan

24 februarie 1933

Dragul meu Prieten,

Îți scriu nu numai ca să-ți mulțumesc pentru frumoasa carte ² ce mi-ai adus, dar și ca să-ți mărturisesc o bucurie:

Încă demult am spus-o, critica de artă la noi e mai mult un pretext de divagații literare sau filozofice. Astă-vară, cu ocazia unui articol, publicat de Zarifopol, mi-aduc aminte că-i scriam să mă plîng de acest mare neajuns, cum e de dorit să se vorbească în sfîrșit o dată *pictură* despre pictură. Îi spuneam că s-o găsi, poate, peste 10 sau 50 de ani, vreun om care, amorezat de artă, să-ți ia tabloul de pe zid, să-l pună în lumină convenabilă, să se uite la el de departe, de aproape, să-l examineze atent, cu pasiune de a pricepe ce-ai urmărit, ce-ai simțit, prin ce mijloace ai realizat, dacă și cit ai realizat din ceea ce ai voit . . . Arabescul tabloului, care-i modul tău de aranjat în cadru, pentru ce faci așa și nu altfel, cum rupi sau unești liniile compoziției, la ce corespunde asta . . . Ce acorduri de tonuri sau valori te interesează, ce apropieri de culori, ce materie, ce pastă . . . să caute să priceapă și să aibă darul să facă și pe altul să deschidă ochii și să simtă pictura . . .

Ei, dragul meu, mi se pare că ceea ce doream eu picturii noastre peste 10 sau 50 de ani, realizezi dta azi și ți-o spun franc. Nu mă cunoști suficient, — sînt prea mîndru și prea ferm pe convingerile mele ca să-mi permit flaterii, — cartea dta vorbește meseriei, este ceea ce cer eu de la critica de artă. Te felicit și mă bucur și pentru dta și pentru arta românească.

Cu drag,

Ștefan Popescu
84, str. Dionisie

Răducești — R. Sărat
Marți — 20 iunie [1933]

Dragă Prietene,

Mi-a spus Canta ³ că nu poate veni la masa p. Petrașcu ⁴ la 30, ci pe la 27. Te rog fii bun și anunță-mă imediat pentru cînd a fixat banchetul așa ca să am timp să primesc scrisoarea și să pot veni. Țin neapărat să asist și eu.

Cu drag,

Ștefan Popescu

² Șt. P. se referă probabil la *Anul artistic la noi și la alții*, publicat în 1933.

³ Profesorul Ion Cantacuzino.

⁴ Banchet oferit de prietenii lui G. Petrașcu care împlinea 60 de ani. De altfel aniversarea a fost marcată de o amplă expoziție retrospectivă în Sala Dalles (21 mai — 1 iulie 1933).

Răducești, Rm. Sărat
5 octombrie 1933

Dragă Oprescu,

Mii de mulțumiri pentru vestea bună ce-mi dai. Dar n-ai putea să-mi trimiți « Studio » ⁵ aici (impri-mat recomandat, să nu se piardă)? Ți l-aș trimite imediat înapoi. Sînt curios să văd. În București, cu regret, nu pot veni pînă la sfîrșitul lui noiembrie. Am buclucuri aici și necazuri că nu se coc strugurii. Ce mai faci? E interesantă expoziția franțuzească? Steriadi e în Buc.? Complimente la toți ai noștri.

Te îmbrățișez,

Ștefan Popescu

Răducești, Rm. Sărat
9 octombrie 1933

Dragă Oprescu,

Mii de mulțumiri pentru reproducările trimise. Dar admirabilă reproducere, — ce păcat că nu se pot face și la noi așa, — aș fi tentat să scot un album cu 100 de desenhuri!

Vreau să am și eu vreo 2 numere din numărul acesta din « Studio ». Te rog, dacă este de vînzare la București, să-mi cumperi și mie 2 numere — asta acum să nu se epuizeze. De nu e la București, te rog scrie să-mi trimeată sau mai bine să-ți trimeată dta și cînd viu la București te rambursez, — am bani francezi și-ți plătesc ce costă în orice monedă vrei.

Țiu mult să am numărul acesta.

Îmbrățișări și complimente și pentru dta și pentru toți ai noștri.

Ștefan Popescu

Răducești, Rm. Sărat
26 octombrie 1933

Dragă Oprescu,

Întîmplător, azi fiind la Rîmnic și primind corespondența ți-am răspuns telegrafic că sosesc la Buc. Duminică seara. Întors acasă însă « *menajera* » mea a pus veto! Sînt puțin guturăit, dar asta nu înseamnă mult. Venind însă la București, casa neîncălzită, frig, trebuind s-o încălzesc 2 zile (fiind cu pereții reci), pentru a putea arăta tablourile lui Alazard ⁶ . . . bucluc și posibilitatea de a răci rău. Or, nevastă-mea, îngrozită de rîndul trecut cînd am pățit-o cu Hauteceour și am răcit atît de rău, insistă să nu plec, iar eu . . . n-am curajul și siguranța să rezist, nefiind sigur că n-o s-o pat. Orice dar o boală nu! Regret mult, mult de tot, în special că aș fi vrut să cunosc pe Dl. Alazard și să-i arăt ce-am adus din Africa, dar nu pot veni.

⁵ Articol neidentificat.

⁶ Jean Alazard, directorul Muzeului din Alger care, împreună cu prof. G. Oprescu, a organizat la Muzeul Toma Stelian, expoziția *Africa văzută de artiști francezi* (25 oct. — 25 dec. 1933).

Relativ la ceea ce-mi propune nu știu ce să zic. Nu mai mi-aduc aminte ce deseneuri am expuse la Toma Stelian, — acvatelele le știu. Dintre deseneuri n-aș vrea să vînd pe acela care reprezintă un arab în stînga în primul plan (lavis à l'encre de Chine) cu mici prăvălioare de curmale în fund, diferite figuri la tarabă, unii în umbră alții luminați. Arabul din primul plan *are un vas mic în mînă*. (Ți-l descriu ca să nu fie confuzie). Pe acesta *nu-l vînd*, îl dăruiesc muzeului T. St. De vînzare celelalte. Prețul sau prețurile mele le cunoști. Consimt totuși pentru muzeul din Alger să mi se dea pentru deseneuri 500 franci francezi bucata, iar pentru aquarele 1000 franci fr. La expoziția mea de acum 3 ani aquarelele de importanță și valoarea celor de la muzeul vostru le-am vîndut cu 20 000 lei — vezi dar ce reducere fac. Desenurile erau în expoziție între 5 și 10 000 lei (vorbesc între cele mai bune cum sînt cele împrumutate p. muzeu).

Scrie-mi ce ați hotărît. În orice caz, condiție *sine qua non*, să mi le lase să figureze în expoziția mea din martie și le-aș trimete după închiderea expoziției, în april. Te rog mult scrie-mi cînd închizi expoziția, căci aș vrea să viu cu o zi două înainte de închidere s-o văd. Îmbrățișeri

Moș Ștefan.

Răducești, Rm. Sărat
30 octombrie 1933

Dragă Prietene,

Am primit de la Studio alăturata scrisoare și cum pricep prost englezește și-o alătur. Totuși înțeleg nițel din ea că nu-mi trimete numerele cu ramburs neștiind de se poate asta la noi și cere banii înainte. Nu înțeleg exact suma ce trebuie să le trimit: 2 lire 7 schilingi <sic> și 6 pence? Am înțeles eu bine? Mi se pare enorm, chiar cu lira scăzută cum e (540 lei sau chiar ceva mai mult) face aproape 1500 lei, pentru 2 numere. Nu e prea mult, mai ales că-mi spune că-mi face 25% rabat? De asta bănuiesc că nu poate fi lire sterline în notă, ci mai de grabă schilingi <sic>. Vreau o lămurire precisă de la dta și te rog să mi-o dai ca să știu cît să trimet. Mii de mulțumiri.

Ai primit sper scrisoarea trimeasă după telegramă, că nu mai viu și că prețul uneia din acvarelele împrumutate muzeului e de 1000 franci francezi, iar al unui desen 500 franci, în afară de desenul lavis în care e un arab cu haine albe cu un vas mic în mînă în primul plan (acesta nu e de vînzare). În caz de se decide ceva comunică-mi. Te rog.

Spune-mi și pînă cînd ții deschisă expoziția, ca s-o prind și eu cînd voi veni, sper pe la 1 decembrie.

Cu multă prietenie,
Ștefan Popescu

Care e numărul revistei Studio unde e reproduc desenul meu și ce dată are, ca să știu ce să precizez în scris, să nu se facă încurcătură. Sau dacă are un

titlu special, sau tiraj aparte, indică-mi să știu ce să le cer cînd trimet gologanii.

Șt. P.

1 noiembrie 1933
Răducești

Dragă Oprescu,

M-ai convins! Dacă e vremea bună, așa ca menajera mea să nu mai poată obiecta nimic, viu la Buc[urești] luni 6 noiembrie. Asta ca să am timp să încălzesc casa să vă pot primi pe dta și pe dl. Alazard la 8 noiembrie. În așteptare să se încălzească casa, voi dormi la rude.

La revedere
Cu drag
Ștefan Popescu

6 noiembrie 1933

Dragă Oprescu,

Am sosit aseară și azi m-am și înființat la expoziție. F. f. frumoasă! Să trăiești!

Eu plec miercuri seara, căci cu mare greutate m-am rupt de la țară unde am multă treabă, acum cu culesul viei. Am să mai trec mîine pe aci⁷ la ora 11, sper să te găsesc și să luăm înțelegere cînd poți veni la mine cu Alazard. Ce zici pe la 11 dimineața miercuri? E lumina mai bună, în plus îmi rămîne după masa liber. De nu poți fi mîine aici lasă-mi în scris răspunsul cînd să vă aștept acasă.

Cu drag
Ștefan Popescu

26.XII.1933
84, str. Dionisie

Dragă Oprescu,

Dezolat că nu putem veni. De ieri sînt bolnav, un început de bronșită, care, — la mine e bucluc, — nu știu niciodată pînă unde mă duce. Bine înțeles stau în pat... pentru sărbători!

Îți urez sănătate și voie bună. Complimente la domni și doamne.

Cu drag
Ștefan Popescu

15.I.1934

Dragă prietene,

Aș dori să vorbim ceva în special despre muzeu dar și despre altele. Cum eu nu sînt în stare să viu la tine, te rog vino tu. Dacă crezi, vino și cu Steriadi. Eu sînt acasă totdeauna de pe la 5,1/2 în sus. Asta

⁷ Vezi nota 6.

în presupunerea că am să pot ieși cîte puțin cît este lumină, să mă obișnuiesc cu aerul; în orice caz de pe la 5 în sus sînt totdeauna acasă cel puțin săptămîna asta. Nenorocirea care ne-a lovit și cu moartea lui Cantacuzino m-a prăpădit.

Te îmbrățișez
Ștefan Popescu
84, Dionisie.

29 ianuar 1934
84, str. Dionisie

Dragă Oprescu,

Făcînd ordine azi între desaturile de expus, vād că-mi lipsesc unele. Căutînd să-mi aduc amînte care, știu precis deocamdată numai de unul care reprezintă intrarea cetății Carcassonne. Acela a fost împrumutat muzeului nostru⁶. După ce ai dus la muzeu tablourile împrumutate, a venit din partea ta Sabarezi <sic> (îmi pare) să-mi spună că nu se aranjează bine panourile și am mai dat vreo 3 bucăți — nu-mi aduc exact amînte ce, dar probabil am eu undeva însemnat. De Carcassonne știu precis, e în înălțime (înalț cam de 45 cm), și-l pot desina din memorie. A fost pe panou cînd le-ai așezat întîi sus. În urmă nu le-ai mai pus pe toate cînd ai rearanjat jos. Caută și trimite-mi ce mai e acolo.

Cu drag,
Ștefan Popescu

10 februar 1934

Dragă Oprescu,

Am citit scrisoarea publicată azi. Pentru că ai făcut-o nu mai e, cred, atîta grabă să convoci consiliul, căci era vorba tocmai ca să luăm noi oficial o atitudine în chestie. Cred că e chiar mai bine, consiliul să intervină numai cînd o fi ceva mai serios.

Un lucru vream încă să-ți spun: nu ne convoca la mine acasă, căci toată casa e acum șantier, pînă-mi voi aranja expoziția iar pe urmă, cît or fi tablourile la Dalles, zidurile goale. Prefer deci să fim convocați în altă parte.

Cu drag,
Ștefan Popescu

6 aprilie 1934

Dragă Oprescu,

Am vorbit azi cu Dupront⁹ și el spune că valiza diplomatică pleacă luni la Paris; va telefona cancelarului să vadă dacă are loc¹⁰. De nu, rămîne peste

⁶ Șt. Popescu se referă la Muzeul Toma Stelian, în al cărui consiliu de conducere era membru din 1931, iar din 1934 președinte.

⁹ Directorul Institutului francez din București.

¹⁰ Referitor la trimiterea unor tablouri pentru o expoziție Șt. P. la Paris.

3 săptămîni, — numai la 3 săptămîni e valiză voluminoasă.

Eu însă n-aș vrea să întîrzie atît. Pune-te în legătură cu telefonul cu Dupront de vezi ce a răspuns cancelarul legației ca să știm ce facem.

În ori ce caz eu aș dori să ajungă cît mai repede dar și cît mai sigur la destinație.

De o trimiteți direct cred că trebuie valoare declarată, 10 000 lei și în cazul ăsta se cere sigilii la încheietură.

Mii de mulțumiri pentru buclucul ce-ți dau.

La revedere pe seară între 7—8 cînd mi-ai aduci tablourile de la Titulescu.

Cu drag,
Moș Ștefan

[1934]

Dragă Oprescu,

Am fost la Viena unde am consultat doctorii p. boala nevasti-mi. E mai serios decît credeam: un ulcer la stomac și va trebui operație. Acum facem analizele necesare să vād de suportă inima. Posibil să plecăm peste 3 sau 4 zile din nou la Viena s-o opereze Finsterer. Mîine joi seara se decide, de o operăm aici sau la Viena. Îți poți închipui în ce stare sînt.

Vreau să te vād negreșit și cît de curînd. Vreau să decid care tablouri le dăruiesc pentru Paris (din cele de la muzeu) și să-ți pun în loc altele la muzeu. Vreau apoi să fac act de donație pentru toată colecția asta, ce va purta numele «*Donația Sofia Ștefan Popescu*». În orice caz înainte de sîmbătă vreau să fie tot terminat.

Relativ la tablourile trimise la Alger, iată (aci alăturat) ce-mi scrie Creditul Lyonez — Alazard n-a trimis cei 1400 frcs. Te rog scrie-i să-i trimeată fără întîrziere la Creditul Lyonez, contul pe numele meu No. 14, 971.

Mîncînc și la dejun și seara la cumnată-mea, Zoe I. Slătineanu, Piața Lahovary 5 a, etaj III. Îmi poți telefona la ea la ora mesei, eventual treci de mă ia de la ea și mergem acasă (alături) să vorbim.

Cu drag Ștefan Popescu.

14 septembrie 1934

Dragul meu prieten,

Întîi mii de mulțumiri pentru cartea ce mi-ai lăsat la Steriadi și complimentele mele. E f. frumoasă, articolul f. bun, clișeurile idem. Trimite-o în orice caz și lui Vodă, — poate ar fi bine s-o dai prin Lorenz decît prin calea obișnuită.

Cît despre cele ce-mi scrii relativ la acvarela pierdută, evident că-mi pare f. rău, ce să fac? La urma urmei am pierdut atîți prieteni (am mai mulți la cimitir decît în viață), am pierdut pe cine aveam mai scump . . . ce mai însemnează un tablou sau toate tablourile chiar? Să mă crezi, dragă Oprescu, am ajuns atît de detașat de viață și de toate nimicurile ei încît aproape în tot momentul aș considera o feri-

cire pentru mine s-o termin. Nu știu ce-i cu mine dar bine nu-i.

Am încercat să mă duc să lucrez la mare (la Călăci-Kioi); hahalera de Steriadi și alții cu care era convenit să fim împreună acolo mi-au tras clapa și am stat 8 zile singur. Altă dată singurătatea o suportam chiar cu drag, acum mă prăpădește. Era plănuț să plec în noiembrie în Siria-Palestina, Egipt, să mă întorc în martie în Grecia și la 1 april București. Nu știu de mai plec, mi-i frică să mă duc singur, frică de mine. Dar mă abțin să-ți vorbesc mai multe...

Relativ la acvarelă, dacă e pierdută, n-avem ce face. Esențialul acum e să scoți cât mai mult pe ea. Eu nici nu știu care e anume; e una de la mine ori din cele donate muzeului? În caz de e din cele donate, treaba ta ca director să obții banii (cât mai mulți p. muzeu) și act justificativ *necesar* p. descărcarea ta. De e a mea, vezi ce se poate obține. Eu aș fi vândut-o cu vreo 10—12000 lei. Mă mulțumesc cu oricât se poate.

Regret că nu te-am putut vedea. Mă întorc pe la 24 sept. p. o zi și trec la Răducești unde stau pînă la 10 octombrie.

Complimente amicale dlui și dnei Ionescu Mihăești, Ciucă și toți de la laborator.

Te îmbrățișez.
Moș Ștefan

17 octombrie 1934

Dragă Oprescu,

Îți restitui tablourile cu ramele lor să le dai să le pue în cadre, iar cel al lui Grămătescu care are paspartoul murdărit și găurit să-i schimbe și paspartoul, — nu-l pot da așa lui Grămătescu. E făcut la Socec și ei au hîrtie la fel, — să-l facă exact cum a fost. Încadrate, mi le aduce la mine și le dau eu cui trebuie.

În lipsa mea le lasă la servitoare sau fratelui meu.

Cu drag
Moș Ștefan
84, Dionisie

17 octombrie 1934

Dragă Oprescu,

Ți-am scris încă o scrisoare identică și am lăsat-o servitoarei mele s-o dea p. tine celui ce-mi va aduce tablourile.

Nu trece în procesul verbal al ședinței de aseară donația tablourilor mele p. muzeu. Vreau să le donez cu act în regulă, stipulînd precis condițiile, o dată cu suma de bani ce voiesc să donez tot p. cumpărături ale muzeului.

Așa s-ar putea lua act de donația mea și să nu-mi mai pot impune condițiile.

Cu drag,
Moș Ștefan
84, Dionisie

17 octombrie
84, Dionisie

Dragă Oprescu,

Te rog nu trece în procesul verbal promisiunea mea pentru donația tablourilor mele către muzeu. Vreau să o fac prin act oficial, o dată cu sumele p. cumpărare de tablouri p. muzeu și să specific precis condițiile. Așa, dacă se trece de acum în procesul verbal, s-ar putea să se ia act și să nu-mi mai pot impune condițiile. Trimite-mi tablourile împrumutate p. Berlin azi chiar, mîine nu mai sînt aici.

Cu drag,
Moș Ștefan

3 februarie 1935

Cu multă prietenie de la Beaulieu, A.M. Hotel Bristol. Contăm că stăm aici pînă la 1 martie, apoi vreo 15—20 zile la Paris. Ce mai faceți? Ce mai e nou? Prietenii? Expoziția engleză? Alte expoziții? Sănătatea? A noastră bună. Cu multe și prietenești salutări.

Zoe și Ștefan Popescu

4 februarie 1935

Nice, Grand hôtel, Av. Felix Fauré

Cu multă prietenie mă gîndesc la voi toți, ce mai faceți? Am scris măgarului de Steriadi să-l întreb ce gînd are, mai vine ori nu aici și — bine înțeles — n-a răspuns. Eu n-am început încă să lucrez și nu știu cînd am să pot începe. Ce mai e nou în Buc.? dar pe la muzeu? Dr. A.¹¹ a făcut ceea ce a promis? Ține-te de el. Aș vrea să știu exact la cît se deschide salonul ca să viu mai înainte p. cumpărăturile noastre. Ce mai scrii? Ce expoziții mai sînt. Complimente lui Ion. Mihăești și doamnei Linica sărutări de mîini.

Îmbrățișări
Moș Ștefan

Nice Grand hôtel, Avenue Felix Fauré, 9/II.1935

Dragă Oprescu,

Trecînd din întîmplare iară pe la poștă (e deja o lună de cînd am adresa stabilă și de vreo 2 săptămîni nu mai întrebam la poste restante) am găsit scrisoarea ta, trimeasă la 21 ianuar. Mă ierți, te rog, că-ți răspund atît de tirziu. Mii de mulțumiri că m-ai pus în curent cu inaugurarea sălilor de la muzeu. Ce-a zis Dr. Ang.? ¹² Mai ne persecută acum? A făcut ceea ce mi-a făgăduit? Acum c-a venit și s-a rupt ghiața, nu-l lăsa pînă nu face ce-a făgăduit tot

¹¹ Dr. Angelescu, ministrul Instrucțiunii publice.

¹² Vezi nota 11.

și să ne pună și în bugetul cel nou ceva, cât de puțin. Ai primit sper o poștală ce ți-am scris acum vreo 3 săptămîni? Pusesem numărul 18 în loc de 16 și mi-i teamă să nu se fi pierdut. Ce mai fac ai noștri toți? Complimente dlui și dnei Mihăești. Steriadi mai vine aici ori nu? Scrie-mi te rog cînd s-a decis să se deschidă salonul ca să viu cu cîteva zile înainte p. cumpărături. Eu sînt mai bine acum și am început să lucrez așa că sînt f. ocupat toată ziua. Mi-a scris din partea asociației *la maison de Roumanie en France* că doresc să facă o expoziție la Paris. Le-am răspuns dîndu-le adresa ta să se consulte cu tine.

Te îmbrățișez cu drag
Moș Ștefan

3 martie 1936

Dragă Oprescu,

Primit rîndurile tale, mii de mulțumiri. Sîntem de 5 zile la Paris. Hotel Bedford 17, Rue de l'Arcade. Scrie-mi te rog cînd se deschide salonul ca să fiu acolo p. juriul nostru de cumpărături. Aici o expoziție Corot măreață, 100 capo d'opere adunate din lumea toată. Corot pictor de figură e mai mare cred decît de peisaje: o delicatețe de nuanțe, o subtilitate de gris-uri, o tandrețe în modelaj, în valori, unică. Păcat că nu sînt la Paris, la Luvru, unele din cele mai frumoase opere expuse. Complimente familiei Mihăești și lui Steriadi.

Îmbrățișeri. Ștefan Popescu.

P.S. Văd acum chiar în Universul că M. Sa a vizitat expoziția engleză. Ce-a mai zis? I-am dat bună ziua în gară la Nissa cînd a sosit acolo.

19 iulie 1936, București
5 A, Piața Lahovary

Dragul meu prieten,

Mi-a făcut mare plăcere scrisoarea ta și mă grăbesc să-ți răspund la dl. Focillon, ca s-o primești cît mai ești acolo.

Să-ți spun lucruri de pe-aici.

Întii *vacanță*, — nu găsești pe nimeni, ori cînd îi prinzi se întind moi de căldură, incapabili să gîndească ceva. De vreo 3 ori am fost la Domenii să văd pe Cancicov pentru tablourile Steriadi și Mirea p. muzeu și n-am putut să-l văd. Pînă în septembrie cred că rămîne baltă. În orice caz pînă atunci sper să nu cadă guvernul! Mai plicticos — și încă mult — e societatea pictorilor și sculptorilor unde, după marea insistență a colegilor și în special a lui Steriadi, Stoenescu și Ișer, am acceptat să fiu președintele și acum îmi mușc mîinile. A urmat demisiile din comitet și din societate a lui Sion, Han, Șirato și bănuiesc că în curînd va urma și a lui Bunescu, poate și a altora. Un exemplu: La una din ședințe cînd era vorba cine să fie trimes la Paris cu expoziția noastră în numele pictorilor, Soroceanu a propus să fie ales unul care n-a mai fost la Paris

(probabil unul care nici nu știe franțuzește ca el). L-am repezit spunîndu-i că nu-i bursă de voiaj asta. Bunescu s-a supărat că am propus ca juriul să fie compus din Steriadi, Stoenescu și Petrașcu dintre pictori (eu am specificat că nu voiesc să fac parte din juriu) . . . etc. Îmi cunoșteam camarazii și regret că am avut slăbiciunea să cedez și să intru în horă. Mai serios e că dl. Gusti are aerul că cedează, ne-a admis să avem juriul ales de noi, dar să fie și Busuioceanu, pe care colegii nu-l vor. Gusti își rezervă dreptul să-i tragă pe sfoară, după cît înțeleg să ia pe Han la Paris împreună cu Busuioceanu. Sînt ostenit și scîrbit și regret că am intrat în corabie. După balamucul ce am cu lucrătorii p. casă n-aveam nevoie de altă cauză de neliniște.

Casa merge, greu, dar continuă să crească. Dar finisajul e greu și cere multă bătaie de cap; greșeli ce le repari dar ca orice greșală te necăjește și dai parale zadarnic . . . în sfîrșit plictiseli!

Nu plecăm din București toată vara, mai ales că începem și la țară construcțiile.

Îți urez sănătate și petrecere bună. Respectuoase omagii pentru familia Focillon și Hautecoeur.

Complimente amicale de la nevastă-mea.

Te îmbrățișez,
Moș Ștefan

20 aprilie 1937

Dragă Oprescu,

Hotelul Novotny s-a prostit, așa că adresa îmi este: Hôtel Tokatlian Istanbul. Sosit cu bine, marea ideal de frumoasă.

Te îmbrățișez
Popescu.

23 iulie 1937
84, str. Dionisie, București

Dragă Oprescu,

Nu știu cît mai stai la Paris și de te va mai prinde scrisoarea mea. De aceea o trimet cu avionul și te rog să-mi trimeți răspunsul tău *prompt*, tot cu avionul, ca să-l am repede.

Nevastă-mea era hotărîtă să plece la Karlsbad, iar eu undeva la țară să lucrez. Azi ne veni în gînd ideea că dacă s-ar duce la Vichy în loc de Karlsbad, am merge împreună să vizităm expoziția 15 zile la Paris, apoi eu aș merge pentru cîteva luni undeva la mare (probabil Belle-Île) să lucrez, ea s-ar întoarce în țară pe la 15 septembrie, eu rămînînd încă la lucru la mare pînă pe la 1—10 noiembrie. Avem nevoie însă de oarecare informații precise ca să știm de ne putem permite ori nu această călătorie. Bugetul nostru e foarte cumpătat acum căci ne-am scurs de bani cu casa de aici și cele de la țară pe care le-am făcut anul ăsta și anul trecut, așa că nu ne putem permite orice. Vreau să știu: cît costă o cameră cu baie la un hotel mic dar curat, pe cît posibil în centru. Cît costă mesele la un restaurant mijlociu? Cît te costă pe tine de exemplu casa și

masa, lăsînd la o parte invitațiile, — căci probabil că tu ești des invitat la prieteni, — presupune că n-ai fi invitat deloc nicăieri, adică în cazul nostru. Cît mai stai la Paris? Pe la 10 august ai fi încă acolo? Mi-ar părea f. bine să te găsim. Eventual poate ne-ai putea reține o cameră de ai fi încă la Paris; — bine înțeles ți-aș anunța din vreme data sosirii.

Steriadi ce devine? E încă la Paris? Nu-i știu adresa. Aș fi încîntat să fiu cu el la lucru undeva la mare. Scrie-i (de nu-i acolo) să-mi dea adresa.

Pe a ta am aflat-o de la Costică¹³.

Noi aici ne coacem groaznic. Secetă mare.

Îmbrățișeri multe de la mine și complimente de la Zozo¹⁴.

Cu drag
Moș Ștefan

29 iulie 1937

Dragă Oprescu,

Primit scrisoarea ta. Mii de mulțumiri. În privința călătoriei la Paris, vom vedea. Deocamdată însă nevastă-mea pleacă la Karlsbad: avem biletele luate, valuta etc. și ar fi fost greu să mai aștepte 2—3 săptămîni cel puțin pînă să obțină alta pentru Vichy. Eu plec peste cîteva zile la Piatra Neamț să lucrez undeva pe-acolo, nu știu sigur unde. Îți voi scrie unde? Adresa.

Relativ la tabloul ales de Dezarois, mă mir că n-ai știut, nu e al meu ci al Regelui, îl ține în biroul lui. Eu n-am nimic contra dacă Regele îl dă; e însă puțin probabil. În orice caz eu nu-l cer. Te rog mult comunică lui Dezarois că tabloul nu-mi aparține și nu-i speranță să-l obținem. Îl rog să aleagă altul din cele expuse la Paris, sau să alegem noi altul din tot ce am aici sau la muzeu, că în orice caz nu vom alege un tablou mai slab. Comitez pe prietenia ta să aranjezi cu bine chestia asta.

Aici căldură nesuferită și secetă, o jale. Cîmpurile arse. Încolo nimic interesant. Prezintă te rog omagiile mele Dlui și Dnei Focillon.

Te îmbrățișez cu drag,
Ștefan Popescu

15 ianuar 1938

Dragă Oprescu,

Primit prin Costică 20 000 lei așa că tabloul Plopi argintii este achitat. Dar parcă rămăsese vorba să-l plătești mai tirziu... Mii de mulțumiri călduroase.

Tabloul n-a sosit încă de la Universul. Mă voi duce eu să-l iau și ți-l aduc.

Cu drag și mii de mulțumiri
Ștefan Popescu

¹³ Profesorul Constantin Ionescu-Mihăești.

¹⁴ Zoe Ștefan Popescu, soția picturului.

Oracu, 30 mai 1944

Dragă Oprescu,

Nu mai știu de 2 luni nimic despre voi, nici despre tine, nici despre Ionescu, nici despre colegi. Am văzut pe Steriadi acum o lună pentru cinci minute și atît. Eu sînt la Oracu și viu din cînd în cînd la București pentru treburi, dar cum viu de dimineață și cu automobilul altuia, la 9 pleacă din București (de frica bombelor!) și eu neapărat ca să fiu acasă la ora asta ca să mă ia. Așa că, vezi, abia am timp să răsufliu, — cumpărături, comisi-oane, — nici vorbă să mă mai duc să văd prietenii. Ba am fost și bolnav în timpul ăsta. O sinuzită care m-a ținut o lună și n-am scăpat de ea decît cu unde scurte pe care mi le făcea dr. Dermer și în plus o serie de vreo 14 furuncule care m-a nenorocit altă lună. Ba la început aveam pe amîndouă în același timp, așa că treceam de la un doctor la altul. Noroc că scăpînd de sinuzită n-am mai venit la București și mă duceam zilnic la Periș (5 km de aici) și-mi tăia acolo buboaiile. Un doctor simpatic, tînăr, Cornel Popescu, m-a îngrijit bine; ba grație *anatoxinei* trimasă de dr. Eftimescu (spune-i mii de mulțumiri din parte-mi) după opt injecții și vreo 14 tăieturi am scăpat de ele. Acum sînt bine ca sănătate dar, ca toată lumea, neliniștit, în așteptarea bombardamentului. De la București am adus tot ce s-a putut pune în căruțe, afară de mobilele mari. Ce-o vrea Dumnezeu. Bietul Dărăscu¹⁵! Nici nu știu unde este căci i-aș scrie. Trebuie să facem ceva pentru el.

Bineînțeles eu nu lucrez nimic, — nu pot și sufăr ca un ciine.

Tu ce mai faci? Nu știu de ești în București sau la C. Lung. Ce mai e cu muzeul nostru? Mai e nevoie de vreo ședință a consiliului? Dezastrul de la laborator am auzit că nu-i așa mare cum s-a crezut întîi¹⁶, — e adevărat? Ionescu et Cnii sînt tot în București? Parcă era vorba să plece la Caracal? Multă prietenie pentru toți și toate de la laborator în special pentru coana Linica, Ionescu și Eftimescu.

Te îmbrățișez Ștefan
Nevastă-mea vă trimite la toți complimente

[aprilie-august 1944]

Dragă Oprescu,

Am primit aseară scrisoarea ta și m-am executat. Iată ce am scris administratorului casei școalelor:

« În numele colegilor mei din consiliul artistic al Muzeului T. St. vă rog să binevoiți a supune dlui Ministrului instr. publ. dorința noastră să numească membru în consiliul artistic al Muzeului T. St. pe dl. Marius Bunescu în locul rămas vacant prin decesul regretatului nostru coleg I.M.¹⁷ pentru timpul rămas pînă la expirarea mandatului nostru.

¹⁵ La 16 aprilie 1944 atelierul picturului Dărăscu este distrus de bombe.

¹⁶ Referire la incendierea, în bombardament, a etajului superior al Institutului Dr. Cantacuzino.

¹⁷ Poetul Ion Minulescu, decedat în 1944.

Pictorul M.B., fost director al artelor, laureat al premiului național, de 25 de ani director al Muzeului Simu, — deci cu mare experiență în alegerea operelor de artă, — are titluri care neapărat trebuie avute în vedere la alegerea acestei numiri.

Primiți etc.
Șt. P.

Și eu regret că nu ne putem vedea. Când viu în București sînt totdeauna f. grăbit să fiu la oră acasă cînd vin cei care mă aduc și mă ia, așa că sînt în funcție de ei și ei nu stau mult. Apoi nu viu decît pentru cumpărături și afaceri, pe care abia am timp să le fac. În plus în oraș umblu cu mașina așa că pierd timp mult cu toate buclucurile ce am.

Ce mai faceți? Ionescu și toți de la laborator sînt încă aici. Mi s-a spus că Steriadi a fost 3 zile aici la Crăciun zilele astea, — la 5 km de noi, — și n-a venit să mai stăm de vorbă. Și culme, nici Crăciun nu era aici. Spune-i că ar fi putut veni să dejuneze și la mine! . . . De altfel aici pierd vremea. Nu mă pot ocupa cu nimic, nu fac nimic, aștept să vie avioanele asupra Bucureștilor sau Ploieștilor, să asist la lupte deasupra noastră! Au căzut 4 în regiunea noastră, dintre care 2 pe moșie la noi. Unul la 300 de metri de casă . . . o plăcere!

Îți urez și urez la toți ai noștri de la laborator multă sănătate.

Complimente tuturor.
Te îmbrățișez
Ștefan Popescu

Scrisori nedatate

Dragă Oprescu,

Acum veni femeia de la hotel să-mi spună că ai întrebat de mine și ea ți-a spus că am ieșit. Or, nu numai că eram acasă, dar sînt bolnav, răcit, nevoit să stau în casă să mă îngrijesc, singur, ca vai de lume. Am nevoie de unele lucruri să cumpăr și n-am pe cine trimete . . . cum e mai rău.

Dacă poți, te rog mult vino de mă vezi, chiar astăzi.

Cînd pleci la București?

Un lucru te rog mult: *cu nici un preț nu vreau să aflu nevastă-mea că sînt răcit*, așa că nu mai spune la nimeni asta că ar putea indirect afla și are ea destule pe cap ca să-i mai dau și eu alte griji.

Îmbrățișeri.
Te aștept
Ștefan Popescu

(pe dosul plicului: Dragă Ștefane — Nu pot v . . .

Scrisoare deschisă (fără plic) — scrisă cu creionul.

Dragă Oprescu,

Am dejunat la A. Maniu¹⁸ și viu de la el. Acolo era și băiatul lui Grigorescu care mi-a arătat o adresă

a primăriei din Cîmpina prin care ești rugat să expertezi și să alegi niște desene ale lui N. Grigorescu p. muzeul lor. Grigorescu te roagă să faci așa ca să aibă decizia cît mai repede, căci se poate ca în curînd să se schimbe primarul. Te rog și eu, grăbește-ți raportul și te sfătuiesc să te iscălești în dos pe fiecare desen p. identificare, ca să-ți detașezi ori ce răspundere eventuală.

Cînd te văd?
Te îmbrățișez
Șt. Popescu

Dragă Oprescu,

De 5—6 ori am căutat să-ți vorbesc la telefon, imposibil. La tine am aflat cauza, ești absent.

Familia Gogu Cantacuzino dorește să facă cadou muzeului nostru 2 palmieri (sau ficuși nu știu bine) foarte frumoși mari de vreo 3 metri și întreabă de-i primim să-i ținem la intrare (înăuntru iarna) ar face frumos ca decor.

În caz de ești de părere să-i primim telefonează-mi la ora dejunului.

Am primit răspuns f. gentil de la Focillon.

Cum vii telefonează-mi, vino să dejucezi cu noi. Te dorim.

Cu drag,
Ștefan Popescu

Dragă Oprescu,

Prin amabilitatea lui Ghiață îți trimet acest bilet să-ți spun că am primit invitația pentru ședința consiliului pentru joi seara la mine și vă aștept cu plăcere.

La revedere cu drag
Ștefan Popescu

primii scrisoarea în momentul acesta, după ce am dat lui Ghiață rîndurile de mai sus. Sintem de acord. Vă aștept joi. Șt. P.

Dragă Prietene,

Știi cît sînt de păcătos: mica răgușeală și durere de gît ce aveam cînd ai venit la mine s-a accentuat, sînt de 3 zile în pat și nevoit probabil să mai stau 2—3, cu comprese și gargare. Cu mult regret ne vedem nevoiți să amînăm plăcerea de a fi împreună la dejun mîine.

Cum voi putea însă mișca, vă dau eu la toți semn de viață.

Cu drag
Ștefan Popescu

miercuri

¹⁸ Poetul Adrian Maniu.

Dragă Prietene,

Regret mult că nu te-am găsit acasă.

Întrebasem la Muzeu și mi s-a spus că nu vii acolo pînă la ora 10.

Eu stau în București încă 10—12 zile; apoi mă stabilesc la țară p. toată vara. Țiu să te văd. Telefonază-mi azi între 2,1/2, 3,1/2 la mine acasă.

Cu drag
Șt. Popescu

Dragă Oprescu,

Avem rendez-vous cu Ministru mîine la 11. Trimite-mi pînă la ora 9,1/2 mîine dimineață statistica cîte tablouri cumpărate avem la muzeu, cîte *donate*, tot ce crezi că e interesant să-i spun.

Cu drag Șt. Popescu

[scris pe un carton-invitație la o expoziție a lui J. Al. Steriadi de la Fundația Dalles].

Dragă Oprescu,

Colegul Nichita, secretarul societății pictorilor și sculptorilor, solicită pe director să-i împrumute pentru expoziția din Paris tabloul ce are la muzeu, obligîndu-se să pună altul în loc tot timpul cît va fi lipsă tabloul care e al muzeului.

Dacă poți să i-l împrumuți eu aș fi încîntat.
Cu drag.
Șt. P.

Te rog răspunde-mi de vii, în orice caz scrie-mi ce să cer. Telefonează-mi. 249.68

Dragă Oprescu,

Mîine vineri la ora 11,1/2 sînt convocat la casa școalelor să discutăm nevoile muzeului Toma Stelian. E absolută nevoie să ne vedem înainte și chiar să mergem împreună.

Te aștept la mine 5 A, Piața Lahovary la ora 11 să vorbim ce avem de susținut, și să trecem împreună la casa școalelor.

Cu drag Ștefan Popescu.

[carte de vizită] Ștefan Popescu — Pictor —

roagă pe dl. Oprescu să dea șoferului cei 40 000 lei.

Ștefan Popescu
84, str. Dionisie

[carte de vizită] Ștefan Popescu — pictor —

Dragă Oprescu,

Regret mult că nu pot veni azi. Sînt încă indispus, gripa nu mi-a trecut bine și-s foarte ostenit. Mă tem să nu răcesc mai rău. Regret mult că nu pot vedea și pe Excelența sa. Comunică-i din parte-mi complimentele mele și invită-l joi la vernisajul expoziției noastre la Dalles la ora 11, joi 5 ianuar.

Primește acvarela ta și desenul împrumutat.
Cu mulțumiri și cordiale strîngerii de mână.

Șt. P.
84, str. Dionisie

[carte de vizită — în plic —] Ștefan Popescu Pictor
84, str. Dionisie.

Dragă Oprescu,

Îți trimet tabloul cu mii de mulțumiri.
Sînt mai bine acum dar încă nu ies, căci mai am cîteva linii de temperatură.

Cu drag Șt. P.

Insemnări pe hîrtie simplă din bloc-notes aflate printre scrisorile adresate de Șt. P. profesorului G. Oprescu.

[la p. 3] . . . Încă de pe atunci expunea la « *Tinerimea artistică* » . . . prin 1907 sau 1908 două lucrări trimise de la Paris, bustul lui Lupescu (din R. Sărat), semnat, intitulat « Omul pămîntului », lucrat la Paris unde se afla și Lupescu. Împreună cu acesta Brîncuși a expus *Capul de copil*, care, după intervenția mea pe lingă Dr. Iancu Radovici și Dr. Irimescu, care erau în comisia de cumpărături, a fost cumpărat pentru colecțiile statului. Înainte de această expoziție și tot în același an Brîncuși la Paris trăgea rău pe dracul de coadă. A venit la Steriadi căruia i-a propus să-i măture dimineața atelierul (în locul portăresei) ca să ia el cei 15 franci pe care aceasta îi primea drept leafă lunară de la Steriadi. Cînd am auzit eu asta am hotărît să-l ajut: am organizat o loterie cu *Capul de copil* în bronz, acel care pe urmă a fost și de stat cumpărat, de la expoziția Tinerimei.

Am adunat cît am putut de la colonia română din Paris plasînd bilete de loterie. O listă de bilete am trimis-o în țară lui V.G. Morțun care a completat-o între prietenii lui.

Pentru a înduioșa pe Morțun i-am scris povestea cum a venit la Paris pe jos ca să studieze sculptura și să vadă orașul-lumină, cum mătura atelierul lui Steriadi și servește la restaurantul Chartier ca rîndaș etc. . . . asta a făcut impresie și a contribuit la răspîndirea legendei lui.

Loteria pentru Capul de copil în bronz a fost trasă în casa popii Kesarie Stefano, la Biserica română din Paris, și bustul a fost cîștigat de Victor N. Pop de la Craiova atunci student la Paris.

Adevărul asupra venirii lui la Paris pe jos nu e în total exact. Mergea și pe jos pînă găsea ceva de lucru și cîștiga ceva parale ca să poată trăi cîteva zile și plăti trenul, apoi cînd isprăvea banii, iar umbla pe jos căutînd de lucru și iar cu trenul etc.

Incontestabil însă că Brîncuși nu-i un tip comun; cu o voință de fier a învins toate dificultățile, dar, cum bine spui în articol, calitățile acestea ale lui sînt împerechiate cu multă șiretenie, farsă, roublardise.

Monumentul de la Buzău din cimitir a fost comandat de dna Stănescu (născută Seceleanu) pentru suma de 7 000 franci și, în parte, datorită tot vilvei făcută cu ocazia loteriei. Dna Stănescu, pe care o cunoșteam, a venit la noi să ne întrebe dacă poate avea încredere să-i dea banii înainte și în urma asigurării Sofiei și a mea a încheiat comanda. Dar tocmai atunci și cu ocazia acestui monument, care a urmat ca lucrare imediat după torsul lui Dărăscu, al lui Lupescu și al celor 2 copii, s-a întîmplat transformarea tendinței în opera sa. Lucrarea era mereu începută, mereu pămîntul în care o lucra aruncat în albia unde zăcea cel pe care-l frămînta și el continua să schimbe mereu nu numai figurile, ci și stilul lucrării. Dna Stănescu, exasperată că monumentul nu se mai sfîrșea, ne scria mereu să vedem de ce nu se termină. Artistul, care în tovărășia lui Archipenko și a cercului în care trăiau, era în continuu turment pînă a ajuns în sfîrșit să toarne monumentul și să-l livreze. În Buzău scandal la primirea grupului, dar monumentul a fost așezat și lumea s-a resignat. Acesta a fost începutul transformării stilului lui Brîncuși.

A urmat «Cumînțenia pămîntului» și celelalte... În privința marelui birtaș Chartier nu știu să-i fi făcut bustul. Chartier era în adevăr o între-

prindere de birturi populare nu un mare restaurant, și Brîncuși era ocupat acolo să spele farfurii și pahare.

Un exemplu în plus ca să pricepi cît e de adevărat că Brîncuși era un *roublard* e următorul fapt: se făcuse vilvă în Paris că e un artist fenomen, că venise din România pe jos la Paris etc. . . . Americancele găseau că e un punct de atracție, un original demn de văzut și veneau să viziteze atelierul. El le primea în saboți, le poștea la el la dejun, le dădea mămăligă, — făcută pe pirostrie la cheminée, — cu pastramă (pastramă argentină, cumpărată de la un magazin de lingă biserica Madeleine, Hédierd) și americancele se esclafau de originalitatea tipului. Între ele M-me Haryman (nevasta miliardarului) care a căutat să-l lanseze în America cu mijloacele ei multiple . . .

[la finele notițelor Prof. Oprescu notează: Brîncuși. Amintiri ale lui Ștefan Popescu].

[bilet scris pe un carton oarecare, fără dată, aflat într-un plic nedatat, însă cert din 1934, adresat profesorului]

Dragă Steriadi,

Încîntat de lucrările lui Lucian Gr.¹⁹ propun să alegem cea mai bună lucrare a lui pentru muzeul Toma Stelian și toți cumpărătorii de pînă acum să cedeze, muzeul avînd preempțiune. Ei ar alege altele. Ca să fie bani deschid o listă de subscripție pentru cumpărarea acestei lucrări p. muzeu și subscriu eu 5 000 lei, caută și tu de o completează țiu însă să avem la muzeu cea mai bună lucrare a lui.

Cu drag
Ștefan Popescu

★

ISER CĂTRE GEORGE OPRESCU

Quimper 3 iulie 1933

Paris 17 iulie 1933
130 Avenue de Versailles

Iubite Domnule Oprescu, Pallady are aceeași adresă de cel puțin 14 ani și în cîteva rînduri am avut să-i scriu și cum nici atunci, azi mai puțin nu sînt fixat dacă stă la No. 12 sau 14 din *Place Dauphine*. I-am scris așa: No. 12 ou 14 și totdeauna a primit scris. mele. Și dta îi faci adresa tot astfel, fără nici o grijă. Dar Pallady va fi oare la Paris în acest moment?

Voi urma sfaturile Dtale în ce privește «datoria».

Dacă nu mă înșel Prof. Ciucă mi-a reținut o dată un desen.

Dar despre vizita dtale mă bucur *excepțional*. Îmi dai voie să te invidiez p. muzica bună ce vei auzi la Salzburg . . .

Îți mulțumesc din nou pentru prietenia ce-mi arăți și te rog să crezi în tot devotamentul meu.

Iser

Iubite Domnule Oprescu, am rămas plăcut surprins și-ți mulțumesc pentru conținutul interesant al scrisoarei dtale: achiziția definitivă a tablourilor mele din Muzeul Toma Stelian și nu mai puțin aprecierile frumoase asupra lucrărilor văzute la prietenul Antoniadă²⁰.

Propunerea cu privire la British-Muzeum <sic> e alechantă. Cu plăcere-ți voi trimite gravuri și desenhuri, dar e necesar să știu, de trebuiesc trimese desenhuri — alb și negru — sau e permis și acvarele sau gouache-uri și apoi, cîte anume gravuri.

¹⁹ Lucian Grigorescu. Probabil se referă la expoziția organizată în sala Universul, în martie 1934, cu lucrări din Franța.

²⁰ Constantin Antoniadă, delegat român la Liga Națiunilor.

Pentru motive ușor de înțeles nu poate fi vorba pentru mine — acum — de gravuri încadrate.

Aș fi fericit să aflu, că încadrarea nu e necesară. În așteptarea acestor lămuriri, te rog să primești — iubite domnule Oprescu — salutările mele deosebite.

Iser

P.S. Cele 3 desenhuri promise pentru Muzeu le-am pus bine deoparte.

I.

Paris 26 iulie 1933

Iubite Domnule Oprescu,

Problema ce se pune acum, dta și numai dta o poci rezolva. E vorba de transportul lucrărilor la București — cele 3 desenhuri pentru Muzeul Toma Stelian și colecția pentru Londra.

Dacă-ți amintești — iarna trecută la București — am spus că numai printr-un curier mă pot hotărî să trimet desenhurile p. Muzeul dtale.

Înainte vreme întâlneam aici prieteni din țară — acum însă nu.

Numai dta mă poci ajuta la aceasta. Lucrările stau gata. Prin poștă nu mă pot decide să le trimet.

Sînt mișcat de solicitudinea dtale, iubite domnule Oprescu. E însă de mare importanță pentru mine, ca datoria Muzeului să-mi parvie aici, unde . . . nu sînt « en bombe »!

Din ianuarie Banca Națională nu mai mi-a acor-dat nimic.

Te rog să mă ierți dacă abuzez de bunătatea dtale.

Dacă cererea mea te deranjează cituși de puțin — să nu o faci. Sînt convins, că astăzi cele mai dirze bunăvoinți nu reușesc.

Dacă intervenția dtale — eventual pe lîngă Guvernatorul Băncii Naționale l-ar convinge să lase ieșirea liberă a leilor mei — ca aici să-i pot schimba « par petits paquets » — dacă nu e posibil să am contravaloarea în frcs fr. — aș fi încă mulțumit. Motivul e f. plauzibil: o « datorie » a Muzeului T.S. către mine!

Pentru aceasta pot aștepta pînă către finele lui septembrie viitor.

Peste o săptămînă plec în Bretania, voi fi de retour pe la jumătatea lui septembrie.

Trebuie să știu dacă desenhurile și gravurile pentru Londra pot aștepta acea dată. De nu, trebuie să am răspunsul dtale chiar cu întoarcerea curierului — spre a le lăsa împachetate soției mele — care rămâne aici ²¹.

Te rog să primești — iubite domnule Oprescu — cele mai călduroase și prietenești salutări.

Iser

²¹ În acel timp Iser locuia la Paris, 130 Av. de Versailles.

19 ianuarie 1934

Iubite domnule Oprescu, cu profundă tristețe am luat cunoștință de moartea iubitului Profesor ²².

Suferim noi, care l-am cunoscut, iubit și stimat, o pierdere imensă! Eram mîndru de cîte ori îl vedeam în expozițiile mele . . . A fost pentru mine un sprijin moral, care-mi redubla curajul. Nu pot să-ți spun cît sînt de mîhnit . . .

Apelez la gentilețea dtale și te rog mult să transmiți familiei condoleanțele mele și partea vie ce iau la marea ei durere.

Devotatul dtale.

Iser

27.I.1934

Iubite domnule Oprescu, la scris. dtale din Genève — de astă vară am răspuns, că atît desenhurile (3) promise Muzeului cît și colecția de gravuri și desenhuri p. Londra le țin la dispoziția dtale. Neputîndu-le expedia prin poștă — te rugasem să te interesezi de un curier — prieten — care s-ar însărcina să le ia la București. Răspunsul dtale a fost « voi fi la Paris pe la finele lui decembrie ».

Pachetul stă gata de peste 6 luni — cu adresa dtale — și am așteptat finele lui decembrie . . .

Cînd dta-mi scrii: cînd le poți trimite? înțeleg — sîntem la finele lui ianuarie — că voiajul dtale aici a fost amînat sine die. Eu rămîn la punctul meu de vedere: numai printr-un curier sigur mă pot decide a-ți trimite acele desenhuri și gravuri. Rămîne de găsit acel curier. — Voi fi în țară în a 2-a jumătate a lunii aprilie — ce vine — Vei pacienta pînă atunci? Într-un cuvînt: lucrurile stau gata, totul depinde de dta.

Simt adînc ce gol s-a produs la noi prin moartea iubitului Profesor Cantacuzino și găsesc foarte just cînd dta scrii că e de neîncutuit! Cred că a murit — sărmanul — mulțumit știind atîția prieteni și discipoli devotați împrejurul lui. Eu nu-l voi uita!

Afectuoase salutări Iser

Paris 5.IV.1934

Iubite domnule Oprescu,

M-a bucurat mult vestea bună, ce-mi dai astăzi.

Îți mulțumesc din toată inima pentru osteneala ce ți-ai dat și mai ales pentru grija ce ai avut de a nu pierde data!

Plecarea mea de aici e fixată pentru 17 aprilie și imediat la sosirea mea în București-ți voi da de știre.

Viu cu tot « bagajul ».

La revedere și te rog — iubite domnule Oprescu — să primești cele mai bune salutări din partea lui

Iser

²² Profesorul Ion Cantacuzino.

București 6.VII.1937

Dragă domnule Oprescu,

Mi-a făcut plăcere scurtul d-tale mesaj din Paris.

Află că am primit ordonanțele de plată de la casa școalelor. Merți. Eri am citit în « Le Temps » o dare de seamă despre Exp. de pictură Modernă din Petit Palais. Vei avea ocazia să ai un aperçu excelent. Mie-mi sînt cunoscuți toți expozanții.

La Veneția te-ai oprit? Ne aduci un Catalog?
Petrecere bună, prietenie

Iser

[carte de vizită] Iser, Crăițelor 3

Primit lei 7 500 (șapte mii cinci sute). Cu mulțumiri. Iser.

★

PETRAȘCU CĂTRE GEORGE OPRESCU

16 ianuarie 1932

Mult Stimate d-le Oprescu,

Am primit cartea²³ și am citit-o cu mare plăcere. Îți mulțumesc mult pentru cuvintele elogioase ce ai scris despre mine. Primește, te rog și o mică atenție din partea mea, tabloul alăturat²⁴. În același timp, te rog de e cu puțință, să-mi dai fotografiile ce ai la d-ta, după tablourile mele, ca să le controlez cu ale mele și să-ți aleg o serie pentru Institutul Pedagogic, cum ne-am înțeles și pe care le voi trimite la d-ta în curînd.

Încă o dată, cu viile mele mulțumiri, cele mai distinse salutări și cele mai alese sentimente.

Pictor G. Petrașcu

Joi 1 feb. 1934

[carton simplu]

Achitat complet

Mulțumiri și salutări amicale

G. Petrașcu

Ferrara, iunie 6 1934

O salutare amicală dlui G. Oprescu, de la pictorul G. Petrașcu.

Exp. Ferareză este cu adevărat o minune.

[carte de vizită] — G. Petrașcu — pictor

Str. G. Demetriade, 1 București

Primit 3 mii lei, rest 10 mii.

Mulțumiri și salutări.

[carton simplu — fără dată —]

Primit 5 mii

Mulțumesc și salutări distinse.

Sărbători fericite.

G. Petrașcu

14 iulie 1936

[carte de vizită]

Primit restul de 5 mii lei cu care sînteți complet achitați <sic!>

Mulțumiri și salutări amicale.

G. Petrașcu

Primit restul de 2500 lei.

Mulțumiri și salutări amicale.

G. Petrașcu

★

STOENESCU CĂTRE GEORGE OPRESCU

19 Juillet 1932

Iubite domnule Oprescu,

Am primit scrisoarea d-tale din Geneva. După cum ne-am înțeles, eu ți-am trimis manuscriptul recomandat dar mi-a fost înapoiat de poștă, destina-tarul lipsind din localitate.

Sosind de la Sibiu am găsit lucrarea d-tale²⁵ și am citit-o cu răbdare și atenție. Îți mărturisesc că

²³ Monografia G. Petrașcu, Craiova, Ramuri, 1931.

²⁴ Interior cu fotoliu alb. Muzeul de Artă « Gh. Oprescu », inv. 130.

²⁵ În bibliografia G. O. nu am găsit articolul la care se referă E. Stoenescu. Probabil că nu a mai fost publicat.

sentimentele exprimate sub îmbrăcămintea ușoară a formei m-au atins, dar ți-u de la început pentru a evita comentarii neplăcute să-ți atrag atenția că este absolută nevoie să revezi acest studiu reducîndu-l și menținîndu-l pe terenul plasticii pure fără a ține seama de nici o altă preocupare în afară de cea estetică.

După cum te-au informat ai fost surprins de nemulțumirea mea în privința textului deoarece nu pot concepe că un om ca d-ta estet, să strecoare într-o lucrare serioasă aluziuni foarte transparente pline de ironie relativ la « clientelă », « mondenitate » cu aprecieri bizare asupra anumitor persoane « durdulii » cu « pielea fragedă cochete și picante ». Metrese de bancheri sau în perspectivă pînă și Miss România.

Am crezut că dragostea mea de artă, eforturile făcute și demnitatea cu care o servesc trebuiesc respectate și scutite de aluziunile caracteristic bucureștene pe care îți mărturisesc că nu le gust deloc. Dar — Faute avouée, moi tié pardonée, cred că e mai bine să încerci o altă lucrare, departe de aici, la poalele Alpilor unde vei avea reculegerea și seninul necesar unei lucrări obiective demne pentru amândoi.

Te-aș ruga să fii sobru în stilul dtale cel puțin cît sînt și eu în pictură. În orice caz sper că aceste observații amicale pe care te rog să mă scuzi că ți le fac ca un om îmbătrînit în lumea occidentală nu te vor supăra și îmi vei păstra și înainte sentimentele dtale afectuoase care mă onorează.

Cu cele mai amicale și devotate sentimente,
E. Stoenescu

Viena, 26 octombrie 1935

Iubite Domnule Oprescu,

Îți mulțumesc pentru frumoasa carte ²⁶ ce mi-ai oferit. O găsesc cît se poate de interesantă.

În fine avem și noi un expozeu civilizat de artă plastică românească. Și cînd mă gîndesc că pînă la dta nimeni din așa zișii scriitori de artă! . . . nu și-au dat osteneala să scrie un studiu asupra artei românești.

Te felicit din toată inima și te rog primește sentimentele mele amicale și devotate.

E. Stoenescu

P.S. Mă duc ca delegat al guvernului la Expoziția din Bruxelles — eu care nici nu am expus nimic în Pavilionul Românesc . . . de acolo la Ems unde voi face o cură, apoi la Paris și Londra.

Băiatul meu va veni la dta ca să-i dai cîteva din fotografiile tablourilor mele căci îmi trebuie neapărat.

Hôtel Neptun — Zürich
28 ianuarie 1938

Iubite domnule Oprescu,

Sînt în Zürich unde lucrez portrete și cu ocazia asta am organizat o expoziție personală pe care o deschid la 15 februarie. Te rog dacă cunoști care sînt criticii cei mai de seamă din Elveția să-mi scrii numele lor fiindcă aș vrea să-i invit la această expoziție. Am găsit pe cineva care ar vrea să facă o expoziție la Băle și Geneva înainte de a mă duce la Paris. Am cunoscut pe Directorul Muzeului din Zürich și care mă cunoștea grație volumului pe care i l-ai trimis. De altfel am constatat că te

²⁶ *L'Art roumain de 1800 à nos jours*, Malmö, John Kroon, 1935.

cunoaște toată lumea care se interesează de artă. Te rog fii așa de gentil și indică-mi pe cei mai cunoscuți critici.

Complimente la prietenii noștri, iar dta primește cu mulțumirile mele o strîngere de mină prietenească.

E. Stoenescu

27 august 1942 București

Iubite domnule Oprescu,

Doamna Marinescu pe care o cunosc posedă toată opera de gravuri împreună cu 60 de desene ale pictorului Canisius. Te rog fii așa de bun și spune ce crezi dta de lucrările acestui pictor fiindcă ar dori să facă o retrospectivă.

Mă scuzi de deranjul ce îți dau și primește te rog salutările mele cele mai amicale.

E. Stoenescu

6. nov. 1945/București

Stimate domnule Oprescu,

Trimit încă 6 tablouri ceea ce face în total 12 tablouri. Te rog scuză-mă dacă am întîrziat însă sînt bolnav (răcit).

Alăturat fac o schiță cum aș dori (dacă se poate) să fie așezate tablourile mele.

Trimet și articolul manuscris ²⁷ al dtale împreună cu două exemplare bătute la mașină.

Primește te rog expresia sentimentelor mele amicale și devotate.

E. Stoenescu

[scrisoare nedatată]

Iubite Domnule Oprescu,

Îți trimet aceste două fotografii care le-am făcut expre pentru reproducere și în același timp te-aș ruga să-mi dai articolul dtale asupra lui Balș căci cumnatul meu inginerul Șerban Ghica face o dare de seamă asupra lui. Cum articolul dtale este cel mai bun care s-a scris asupra lui te rog dă-mi-l sau spune-mi în care număr îl poate găsi.

Profit de ocazie ca să-ți spun că tabloul meu « *L'homme à la gravure* » ²⁸ este în biroul Guvernatorului (așa mi s-a spus). Îți mulțumesc și te rog primește o strîngere de mină prietenească.

Pictorul E. Stoenescu

★

²⁷ Prefața albumului *Franța văzută de pictori români*. București, Ed. Casei Școalelor, 1946.

²⁸ În catalogul lucrărilor lui Stoenescu figurează un tablou *Amatorul de gravuri*, din 1941, aflat în 1946 la Muzeul Simu. Probabil că se referă la o altă pinză cu același subiect.

Balcic marți 9 aprilie 1936

Mult stimată domnule Profesor,

În după amiaza aceasta am avut noutatea cumpărării unei din pinzele mele expuse la Salon. de Muzeul Toma Stelian²⁹.

Vă mulțumesc din tot sufletul pentru interesul continuu ce-mi arătați.

Pentru mine așa cum mă găsesc acum, ieșit din obiceiurile mele, trăind departe de locul unde am petrecut ani de zile și de care m-am legat cum nu se poate mai mult, interesul ce-mi purtați dvoastră, Steriadi, Catargi și alte trei patru persoane este singura legătură ce mai păstrez cu lumea în mijlocul căreia eram obișnuit să trăiesc.

Nu-mi închipuiam că acest nou exil (exil voluntar) să fie așa de greu. Îmi face impresia că trăiesc în mijlocul unei lumi pe care o degradez și care mă degradează.

Mulțimea de negustori, de oameni ce închiriază camere, chelnerii, toți, în sfârșit, ce sînt în timpul verii mai mult decît gentili — turtiți — în fața celor ce vin să petreacă vacanțele aci, sînt, pentru indivizii izolați ca mine, indiferenți și chiar neîncredători căci abia acum au ei timpul să privească cu deamănuntul un artist, să-l judece, să-l cîntărească! Aș voi s-o iau la fugă să mă duc oriunde cu toate că știu că oriunde va fi același lucru, afară de București unde am cîțiva prieteni și unde m-aș simți la adăpost.

Trebuie să prepar expoziția viitoare așa că mă plec în fața neajunsurilor încă odată din obicei pe de o parte și din nevoie.

Domnule Oprescu după toate plictiselile de care vă vorbesc trebuie să vă spun că sînt și în pană de bani, fericirea mea a fost imensă cînd am știut că dvoastră mi-ați reșinut un tablou la Salon. Mă gîndesc să vă rog să mi-o <sic!> plătiți înainte de sărbători. De vă este egală propunerea mea și dacă ea nu vă plictisește aș fi foarte fericit căci niciodată bani nu vor fi fost mai bine veniți. Știu că sînteți un om prea gentil și mi-ar părea rău să vă supăr.

Lucrul meu merge încet — înfrîmător de încet — căci sînt în ceea ce fac prea conștiincios și poate din cauza aceasta prea puțin artist. Sper că lucrurile se vor schimba și că voi lucra cu gîndul numai la pictură.

Cu mulțumirile cele mai călduroase și cu respectuoase salutări.

Lucian Grigorescu
Balcic, jud. Caliacra
Bulevardul Regina Maria

3 ianuarie 1938
Cassis S/Mer (B. de Rh.)

Mult stimată domnule Profesor,

Eu care eram așa de obișnuit cu exilul la Cassis pînă într-atît încît două ceasuri la Marsilia, unde mă duceam să-mi cumpăr materia de lucru, erau

un adevărat chin, sînt acum în mijlocul aceleiași vieți cu gîndul mai mult la Patrie și la lumea care a fost așa de bună cu mine.

Reciteam zilele trecute articolul dvoastră asupra expoziției organizate de Steriadi și Catargi la « Universul »³⁰ și eram fericit de căldura cu care mă prezentați unui public ce pînă atunci nu voia să știe nimic de mine.

Sînt fericit să vă amintesc și să vă mulțumesc acum de tot ce ați făcut atunci și de atunci pentru mine, căci acum vă cunosc, iar mulțumirile mele nu sînt numai o politețe de care dvoastră nu aveți nevoie, dar simțămîntul încrederii ce încep să am în mine. Pînă la ultima expoziție mă simțeam risipit și inutil efortul meu, căci în adevăr nu-mi vedeam un viitor altul decît de a începe și sfîrși o pînză pentru a o distruge apoi pentru ca să încep alta, sau mai degrabă alt motiv pe aceiaș pînză căci posibilitățile mele materiale erau prea limitate. Din fericire toate sau aproape toate neajunsurile s-au sfîrșit și acum doar pictura mă zgîlție. Mai ales în ultimul timp de cînd vreau să-mi dau anumite libertăți și să ajung la rezultate ce nu întrevedeam pînă acum.

Cele cîteva gouache ce voi expune la Grupul Nostru nu vă vor da punctul de vedere, căci ele sînt abia alături de ce făceam altă dată, cele ce am încă de lucru și care ar fi capabile să marcheze diferența nu vor fi gata pentru expoziția de care vă vorbesc.

Frigul se amestecă el acum în lucrul meu, aș fi trimis astfel <sic!> cîteva pinze importante de care sînt mai sigur și care v-ar fi plăcut.

Primiți vă rog, domnule Profesor, o dată cu urările de sănătate și noroc salutările mele călduroase.

Lucian Grigorescu

★

Dragă Oprescu,

Profit de plecarea lui Costică³¹ ca să-ți trimet o parte din fotografiile cerute. Celelalte le voi expedia în cursul săptămîinii. De Dărăscu n-am găsit nimic. De Ressu și Pallady foarte puține. Voi căuta și la Bădăuță poate să-ți pot găsi acolo ce-ți lipsește.

Ți s-a aprobat postul de asistentă și secretarul p. muzeu. Te rog fă tot posibilul și trimete cei 1700 frcs lui Grigorescu³². Ar fi păcat ca din cauza unei glume făcute de un măgar, unui om care nu le pricepe, bietul băiat să ducă lipsă.

Ce zici de moravurile trupelor de asalt?³³

Te rog prezintă din parte-mi doamnei și domnului Focillon respectuoase salutări, iar pe tine te îmbrățișez cu drag,

Jean Al. Steriadi

²⁹ Expoziția avusese loc în martie 1934.³¹ Profesorul C. Ionescu-Mihăești.³² Lucian Grigorescu.³³ Referitor la o campanie de presă împotriva Muzeului Toma Stelian.²⁹ Vădător, în pădure, M.T.S., Catalog no. 116.

Sabare e ³⁴ și-a trecut licența foarte bine.
Vei mai primi fotografii de Petrașcu, de Pallady și
de mine!
De Dărăscu?

[carte de vizită] — Jean Al. Steriadi

Dragă Oprescule,

Liberalul «O» te ajută. Cred c-ar fi bine să
iei măsuri din vreme. Sabareze a avut o convorbire
cu Persiceanu pe care l-am sfătuit să ți-o comunice.

Cu dragoste frățească,
Jean

★

11 august 1933
Paris 12 Place Dauphine

Dragă domnule Oprescu,

Plec chiar astăzi în Bretagne unde voi sta vreo
lună de zile. Dacă vrei trimite banii lui Răut 12
Place Dauphine care pentru moment rămîne în
Paris...

³⁴ Giuseppe Sabareze, critic de artă, fost secretar al
Muzeului Toma Stelian.

Pe la 15 septembrie voi fi și eu înapoi; dacă vii
pe aici nu uita să vii pe la mine sau să ne întâl-
nim...

Cu mulțumiri rămîn al dtale
T. Pallady

★

Domnule Oprescu,

Numai cîteva rînduri pentru a-ți spune că te
așteptăm să sosești cît mai curînd. Sper să am plă-
cerea a te vedea chiar pe la începutul lunii iunie
după cum mi-ai scris. Am fost bolîndă, de aceea nu
am răspuns la scrisoarea dtale. Acum sînt bine. Te
rog dacă se poate să-mi scrii cînd vii la mine *ca să
mă afli acasă* și te rog să-mi arăți adresa dtale din
Paris. A mea o știi: 14 rue Mr. le Prince. La reve-
dere, cu bine și în curînd.

E. Popea

★

București, 23 noiembrie
1935

Stimate domnule Oprescu,

Am primit cu emoție rîndurile dvoastră de
îmbărbătare pentru nenorocirea ce m-a lovit și vă
mulțumesc din suflet pentru simpatia arătată.

Primiți salutările mele cele mai osebite.

Artur Verona

SESIUNEA ȘTIINȚIFICĂ A SECTORULUI DE ISTORIA ARTEI ROMÂNEȘTI MODERNE ȘI CONTEMPORANE A INSTITUTULUI DE ISTORIA ARTEI

În ziua de 18 decembrie 1970 a avut loc, în sala mare de întruniri a Uniunii artiștilor plastici, sesiunea de comunicări a sectorului de istoria artei românești moderne și contemporane din cadrul Institutului de istoria artei al Academiei de științe sociale și politice, sesiune a cărei temă a fost: *Probleme actuale ale cercetării în domeniul artei românești moderne și contemporane*. Comportînd un număr de șapte referate, precum și dezbateri în jurul problemelor suscitade de referenți, sesiunea s-a desfășurat în două ședințe, dimineța între orele 9—15 și după amiaza între 17—21. Au participat aproximativ 80 de persoane, cercetători în istoria artei, estetică, filozofia culturii, critici de artă și artiști, membri ai catedrei de estetică și de istoria artei. Lucrările au fost deschise de către președintele secției de teoria și istoria literaturii și artei a Academiei, Ion Frunzetti, care a înfățișat unele *Premize ale istoriografiei artei românești și contemporane*. De o stringentă necesitate, scrierea unei sau unor istorii a artei contemporane ridică o serie de probleme, întrunind avantaje și dezavantaje, asupra cărora vorbitorul s-a oprit îndelung. Lipsa unui recul necesar stabilirii selecției reprezentative a operelor, după criterii valabile de judecată, este compensată de prezența istoricului de artă în chiar centrul fenomenului artistic, al cărui domeniu îl poate parcurge astfel integral, ca și de poziția sa de martor al evenimentelor în desfășurarea lor vie; sint acestea numai două din argumentele pereche, pro și contra, care ilustrează paradoxala situație — de prejudiciat și de privilegiat în același timp — a cercetătorului artei contemporane, asupra căreia vorbitorul a insistat în intervenția sa. Trecînd în revistă momentele de seamă ale constituirii istoriografiei de artă modernă și contemporană, Ion Frunzetti a analizat apoi perioada ultimelor decenii și a evidențiat o stare de lucruri care, la un moment dat, a împiedicat în bună măsură finalizarea firească, în texte publicate, a procesului de cercetare, acesta realizînd, sub raportul investigației, progrese remarcabile. Un climat moral dăunător emulației spirituale, absența discuțiilor teoretice, dintr-o anume perioadă (deceniul 1950—1960), s-au tradus printr-o ierarhizare a valorilor artistice

care astăzi s-a dovedit falsă, cerîndu-se reconsiderată după criterii obiective, din care o seamă de argumente extraestetice să fie pe cît posibil eliminate. În încheiere, Ion Frunzetti, considerînd că atît instrumentele de lucru existente, cît și capacitatea forțelor umane angajate în această întreprindere o permit, a insistat asupra urgenței — din rațiuni propagandistice — a redactării unei sinteze a artei românești contemporane pentru străinătate, înainte chiar de încheierea redactării volumelor consacrate acestei perioade din tratatul de istoria artei în România.

Următorul referat a fost susținut de Radu Bogdan, șeful sectorului de istoria artei românești moderne și contemporane, și a avut ca temă: *Implicații istorico-sociologice în problematica artei românești contemporane*. Referentul a început prin a sublinia necesitatea unei elaborări a istoriei artei contemporane, insistînd asupra caracterului provizoriu pe care-l implică ierarhizarea valorilor în cuprinsul unei astfel de istorii, dar arătînd totodată că în chiar acest provizoriu intervine calitatea, de un interes permanent din punct de vedere istoric și sociologic, a mărturiei contemporane propriuzise. Vorbitorul a arătat de asemenea că, pentru perioada 1945—1970, problematica artei românești contemporane este un reflex — interpretat și adiționat — al artei occidentale europene și că tocmai de aceea notele particulare specifice locului și etosului național trebuie detectate și conturate, în măsura în care se fac simțite; altfel problema specificului național continuă să rămînă pe terenul metafizicii, nu pe al științei. În încheiere, Radu Bogdan a precizat deplasările de accent — în viziune și expresie — pe care le-a constatat în evoluția artei românești din ultimii ani.

În același domeniu al problemelor unei istorii a artei contemporane românești, Amelia Pavel a dezvoltat referatul intitulat *Probleme ale redactării unei istorii a artei românești contemporane*. Plecînd de la ideea că problema ierarhizării valorilor în cultura artistică contemporană se conturează în termeni diferiți de trecut, atît din pricina labilității sensurilor și destinilor unor opere, cît și din pricina puternicei absorbiri a fenomenului

artistic în ambianța de valori extraestetice, autoarea consideră că din aceste motive redactarea unei istorii a artei contemporane românești devine imperios necesară tocmai pentru o mai bună înțelegere a fenomenelor. Sarcina principală a cercetătorului care s-ar consacra acestei probleme ar fi să surprindă, dincolo de tentația de a identifica în arta actuală tendințe « planetare », permanențele expresive românești.

După aceste trei comunicări au urmat dezbateri care s-au axat asupra problemelor ridicate de o istorie a artei contemporane românești. Ion Frunzetti a socotit oportun să recomande drept punct esențial al discuțiilor problema ridicată în referate, a raportului dintre arta națională și arta universală, una din problemele centrale azi în critica de artă. După cuvântul lui Marin Mihalache, redactor la Editura meridian, care s-a referit îndeosebi la unele dificultăți ale documentării și la aspecte actuale ale editării lucrărilor de bază, scoțind în evidență slaba posibilitate de a se informa asupra domeniului atât de diversificat al artei contemporane, a luat cuvântul criticul de artă Octavian Barbosa, care a dezvoltat ideea necesității unor judecăți pertinente de valoare relative la arta contemporană, socotind inadmisibilă o lipsă de angajare fermă sub pretextul unui inerent provizorat al concluziilor. Vorbitorul a insistat asupra importanței elaborării unor puncte de vedere, solid susținute teoretic, ale criticii românești în privința integrării artei noastre în arta europeană. Următorul vorbitor, Dumitru Matei, cercetător în sectorul de estetică al Institutului de filozofie, a sugerat un alt mod de a înțelege acel fenomen caracteristic artei contemporane desemnat cu numele de « stil planetar », anume considerarea lui în sensul unei funcționalități a limbajului artistic răspândită pe tot globul, iar nu în sensul uniformizării lui, opera de artă fiind inevitabil marcată de « suflul locului ». Acele « infimesime sugestii ale colectivității naționale » există și trebuie detectate, pornind de la analiza structurii interioare a limbajului artistic. Vorbitorul a accentuat asupra necesității de a reconsidera domeniul esteticii generale, pornind de la fenomenul de creație și renunțând astfel la orice sistem *a priori* constituit. A luat apoi cuvântul pictorul Vlad Florescu, care după câteva observații asupra unor caractere ale picturii românești ce i se par neglijate, a insistat asupra direcțiilor care ar trebui avute în vedere pentru realizarea unui raport mai strâns între critici și istorici de artă și artiști. În continuare a luat cuvântul conf. univ. Radu Negru de la catedra de estetică a Facultății de filozofie din Iași, care și-a afirmat convingerea că istoria artei trebuie înțeleasă ca « retrăire a istoriei spirituale obiectivată plastic » și a propus revizuirea unor termeni critici care și-au pierdut rigoarea și precizia. Problema raportului național-universal în artă, a relațiilor dintre artă și tehnologie au constituit și pentru Radu Negru prilejul unor ample considerații. Arh. C. Joja, cercetător principal în sectorul de istoria arhitecturii și artei decorative, a subliniat importanța arhitecturii și a studierii ei, în continuare neglijată, pentru arta contempo-

rană, cu aceasta încheindu-se prima parte a lucrărilor sesiunii.

Ședința de după amiază s-a deschis cu comunicarea lui Remus Niculescu, șeful sectorului de istoria artei moderne europene, *Observații cu privire la pictura românească din secolul al XIX-lea și la cadrul ei european*. Autorul a precizat aportul preromantismului și neoclasicismului la formarea culturii artistice românești, exemplificând acest proces prin rezultate inedite ale unei recente călătorii de studii în Italia, privind opera, încă prea puțin cercetată, a pictorului italian Felice Giani. Totodată a adus contribuții noi relative la aria de răspândire a portretului vienez în răsăritul Europei și în țările române, menționând rolul pe care l-au avut pictorii din familia Lampi.

A urmat comunicarea lui Theodor Enescu, cercetător principal în sectorul de istoria artei românești moderne și contemporane, asupra problemelor *Documentării în domeniul artei românești moderne*. Autorul a început prin a arăta că istoria artei moderne românești, care poate revendica azi aproape două secole, spre a se constitui ca domeniu al cercetării istorice trebuie să-și pună problema elaborării bazei sale filologice, realizând toate cele trei trepte succesive ale acesteia, cea euristică, cea critică și cea ermeneutică. Adoptarea unei metode de documentare cibernetică nu prezintă caracter de urgență în acest domeniu unde stocajul de informații nu este atât de bogat ca în arheologie sau etnografie. Totuși, unele metode matematice nu sînt neglijabile ca auxiliare pentru rezolvarea anumitor probleme particulare de taxinomie. Se face apoi un scurt istoric al documentării în domeniul artei moderne românești, expunându-se situația actuală a acestor preocupări la Institutul de istoria artei, a lucrărilor realizate sau inițiate aici. Autorul a propus un program de bază care să aibă în vedere atât evidența sistematică a operelor (cataloge, arhiva fotografică), cit și sursele bibliografice (cataloge de expoziții, știrile din presă, culegeri de texte, despuieri de arhive etc.), adăugînd la acestea și elaborarea unor lucrări de referință pe anumite teme de sociologie a artei. Comunicarea s-a încheiat prin cîteva propuneri de organizare practică a documentării, avînd ca nucleu biblioteca institutului. Următorul referat, alcătuit de Radu Bogdan, Mircea Grozdea, șeful serviciului de documentare de la Uniunea artiștilor plastici, și Viorica Andreescu, documentaristă în sectorul de istoria artei românești moderne și contemporane, s-a ocupat de *Aspecte actuale și propuneri de perspectivă în organizarea unei arhive a artei românești contemporane*. După ce a fost analizat aspectul lacunar al actualelor centre de documentare și lipsa lor de coordonare, autorii au propus soluții raționale de organizare, care ar trebui să ducă la constituirea unei metodice și permanente colaborări centralizate, capabile să asigure caracterul științific și modern al documentării.

Reluîndu-se dezbaterile, a luat cuvîntul Mihai Nadin, redactor la revista *Astra* din Brașov, care s-a oprit asupra unor probleme legate de atitudinea morală a criticii, semnalate în referatul său de către

Ion Frunzetti. Vorbitorul a ilustrat apoi câteva carențe ale educației artistice, ca și ale limbajului criticii de artă jurnalistică și s-a referit, în cele din urmă, la problemele documentării, susținând adoptarea neîntârziată a celor mai moderne metode. Reluând unele idei din intervenția sa precedentă, conf. univ. Radu Negru s-a oprit mai îndelung asupra problemei definirii stilului național. Luând din nou cuvântul, esteticianul Dumitru Matei a expus opiniile sale asupra unei abordări filozofice a istoriei artei românești ca istorie a gândirii artistice, a semnificației filozofice specifice a valorilor artistice. Radu Bogdan, a răspuns unor chestiuni ridicate în discuții, insistând asupra necesității nuanțării ideilor și subliniind câteva principii de metodă.

În încheiere, a luat cuvântul Mircea Popescu, directorul Institutului de istoria artei. Remarcând o abatere în cursul discuțiilor de la problemele de metodologie a cercetării, propuse inițial analizei, spre problemele teoretice ale artei contemporane, vorbitorul a venit cu sugestii în sprijinul dezvoltării unor noi direcții în cercetare. În momentul de față se impune înainte de toate renunțarea la apriorism și întoarcerea spre realitatea fenomenului artistic, a cărui serioasă investigare trebuie să împiedice reeditarea unor interpretări simpliste și judecăți false din trecut. De asemenea, abordarea unui nou mod de cercetare, pluridisciplinară și

colectivă, este cu insistență reclamată pe de o parte de complexitatea procesului de constituire a valorilor în epoca noastră, pe de alta de intervenția factorului subiectiv în interpretare, care nu poate fi eludat. Mircea Popescu a precizat importanța depășirii unui anumit stadiu al cercetării, care păcătuiește prin exces de discuție lingvistică în defavoarea descifrării semnificației adânci a operei de artă, pledind în esență pentru înțelegerea istoriei artei ca istorie a gândirii. Au fost aduse în discuție și problemele documentării, susținându-se modernizarea acesteia și organizarea unui centru de documentare a artei moderne și contemporane pentru a asigura acumularea materialului faptic indispensabil elaborării unor sinteze. A fost de asemenea menționată o problemă a cărei rezolvare întâmpină serioase dificultăți și anume urmărirea ecoului artei românești în străinătate, considerându-se în egală măsură necesară studierea raporturilor artei românești cu arta țărilor învecinate sau a minorităților naționale, demers nu lipsit de însemnătate pentru delimitarea specificului național.

În încheiere, Mircea Popescu a subliniat importanța și utilitatea dezbaterilor care au avut loc, insistând asupra necesității organizării repetate a unor astfel de sesiuni, axate însă pe o problemă mai restrânsă, mai precis circumscrisă.

I. V.

EXPOZIȚIA BRĂDUȚ COVALIU

Se practică frecvent în viața artistică actuală de pretutindeni expoziția în jurul unor probleme: o idee, un moment, un eveniment, o figură cresc și se lămuresc în modalități ale expresiei vizuale. Putem descifra în astfel de preferințe nevoia ascunsă a unei concentrări spirituale, într-un domeniu care și el tinde să cadă pradă dispersării prin multitudine, varietate, metamorfoză.

Ampla expoziție a lui Brăduț Covaliu, prezentată în toamna 1970 la sala Dalles, făcea parte din această categorie: ni se înfățișa ca un mod de concentrare în jurul unei teme intrinseci picturii însăși: culoarea și ritmul ca mijloc de a dialoga cu universul, dar și ca soliloc al artistului, examen de conștiință prin intermediul vizibilului din realitate, analiză a propriilor energii, a propriei tensiuni și capacități de a echilibra contrariile vitale ale oricărei forțe interioare. Studiul atent al celor aproape o sută de lucrări expuse, datînd dintre 1967–1970, dezvăluie convingător caracterul de exercițiu spiritual pe care-l capătă din ce în ce mai accentuat pictura lui Brăduț Covaliu. Trăsătura aceasta este cu atât mai interesantă aici cu cît în arta modernă ea se întâlnește mai ales la artiști nonfigurativi. Retrospectivele lui Mondrian și Hans Hartung, din 1969, evidențiau trecerea de la figuratie la non figuratie, în special în cazul primului, ca trepte ale unui mers interior, ca

etape ale efortului de a stabili un acord al conștiinței artistice cu ea însăși prin mijlocul expresiei eliberate de contingentele și de carnalitatea vizibilului. La Brăduț Covaliu procesul căutării de sine se desfășoară în afara problemei propriu-zise a figuratiei. Viziunea artistului se mișcă firesc într-o ambianță proprie, printre forme plătuite uneori în imediata vecinătate a realului, alteori dincolo de o perdea care-i modifică aparențele, îi dislocă țesutul cotidian, dar nu sensurile în profunzime. «Treptele» de care vorbeam nu se conturează neapărat ca etape ale unei evoluții în timp, inteligibilă numai prin operele artistului văzute în ansamblul lor. Lupta dialectică este dusă în cadrul fiecărei lucrări în parte, pentru structura coerentă și echilibrată a expresiei, victorie în care intelectul și senzorialul își împart în mod egal întîietățile. Acestui efort de stăpînire de sine, caracteristic unor vaste arii de orientare ale artei moderne și contemporane, pe care Brăduț Covaliu îl exercită fără a rupe definitiv firele figuratiei, i se datorează impresia primă, dar nu persistentă, a unei anume severități a viziunii. Examenul mai apropiat descoperă elementele și căile, secretele efortului. Rigorile se atenuază, se îndulcesc, dar fără a se destrăma. Materia este lăsată să trăiască în voia ei, însoțită de atenția cumpănită a artistului. Și atunci se întîlnesc laolaltă accente grafice precise, spuse

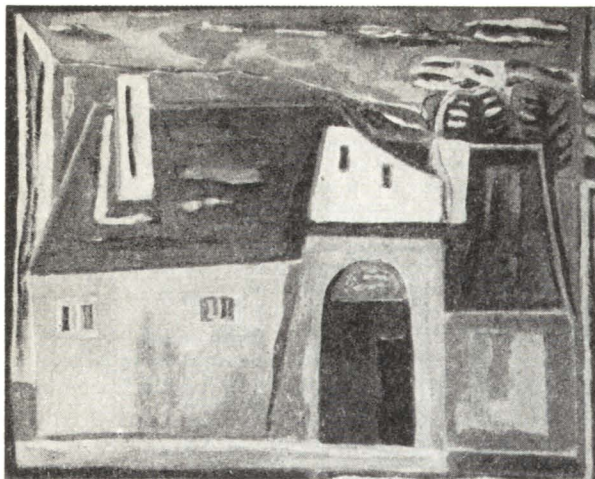


Fig. 1. — Aspect din Bran.



Fig. 2. — Peisaj.



Fig. 3. — Portret.

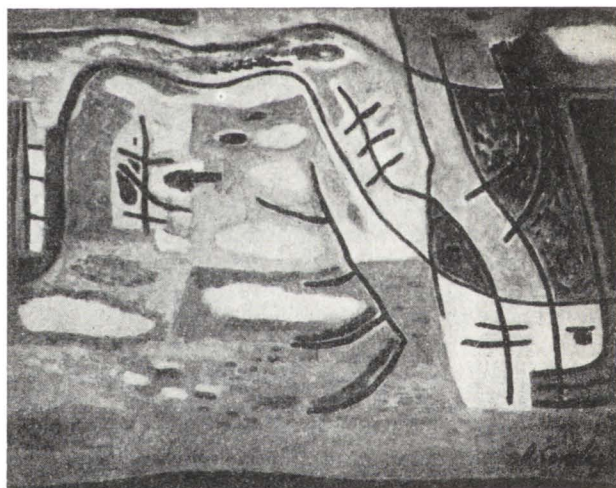


Fig. 4. — Peisaj.

apăsător, cu fluidități, transparențe, vibrații ale materiei picturale, cu consistențe ale formelor care dezvăluie energii temperamentale, brusc domolite de câte un element raționalizator intervenind pentru a opri la pragul maxim un moment intens, liric și a-i imprima urme de seninătate și stabilitate.

Așa ni se înfățișează o *Compoziție* cu acoperișuri de case rurale (1969). Formele spiritualizate solide, înrădăcinate în ogoarele cu care, în imagine, se contopesc, sînt tratate într-un sistem cromatic dominat de gri-uri în primul plan și brunuri roșietice în

planul al doilea, trecerile, de o finețe desăvîrșită și o vibrație subtilă, îmblinzind structura aspră și gravă a simbolului cuprins în tablou. Sau *Casa din pădure* (1968), unduită într-un spațiu gol, de viziunea străbătută de emoție a pictorului, dar imediat apărută, compensatoriu, de orizontul închis cu dealuri, ca de o cetățuie, atrasă în ritmul imaginii dar acționînd ca un factor de pondere afectivă și a gândului.

Un dublu portret, intitulat *Compoziție*, urmărește absorbirea celor două personaje — un cuplu înălțat — sobru stilizate, în atmosfera suavă a unei

suprafețe de culoarea nisipului, modelate ușor, abia atinsă, avind moliciunea și suplețea unei tapiserii. O natură moartă așază, într-un cadru masiv și liniștit de brun forte și un verde evocînd pădurea matură a miezului de vară, o rămurea puțin contorsionată înflorită gingaș și ireal, în nuanțe cenușii-albăstruii. În unele peisaje — *Case la Berevoi, La poalele Făgărașului*, în structura strict articulată a pieselor de compoziție intervin elemente de scriere, hieroglife nervoase și subțiri, care introduc în sentimentul pașnic al tabloului nu știu ce notă de incertitudine, de mișcare fecundă, contrastele acestea izbucnind, la un loc, să fixeze pendulările interioare în punctul unui echilibru de înaltă ținută. În alte peisaje, de factură romantică, de pildă în *Înnoptare*, primului plan, agitat, atît coloristic cît și grafologic vorbind, al tabloului, i se opune planul secund, cu o simbolică rezistență.

Această cursă prin lumea formelor picturale pentru a dobîndi o înțelepciune a viziunii și a face din tablou în primul rînd un prilej de reculegere și interiorizare, de înseninare, deși nu de divertisment, o cale de a regăsi ritmuri liniștite indispensabile viețuirii ca o respirație, putea fi urmărită în toate lucrările expoziției, și nu doar în cele mai izbutite. Sub acest aspect devenea elocventă însăși reluarea frecventă a unor motive — colțul de țară ardelean, grupul de căsuțe rustice, un chip tînăr încă nepecetluit de preciziile experienței — de fiecare dată în alt context, revenea aplecarea spre obiect ca înspre o argilă suplă, o aplecare asemănătoare gesturilor olarului și prin care pictorul, supus și el materiei informale, extrage din ea, cu răbdare, răspunsuri la cele cîteva întrebări esențiale ale vieții.

A. P.

PETRU COMARNESCU (1905 — 1970)

Cu moartea lui Petru Comarnescu, viața artistică din România a pierdut unul din fervenții ei animatori. A enumera titlurile numeroaselor lui lucrări — cărți, studii, articole — în care au intrat preocupările cele mai diverse, concentrate totuși asupra problemelor artei moderne și contemporane, poate n-ar fi suficient pentru a contura ceea ce a fost trăsătura cea mai caracteristică și mai originală a personalității și activității sale. Într-adevăr, în perspectiva anilor și a ansamblului contribuției lui Petru Comarnescu la dezvoltarea culturii artistice românești și, implicit, a formării gustului artistic în straturile cele mai cuprinzătoare ale publicului nostru, opera lui, scrisă sau orală, se conturează mai ales ca neîntreruptă convorbire, mereu deschisă, mereu neîncheiată, cînd cu artiștii, cînd cu publicul. Dacă pasiunea pentru o cauză a culturii poate fi o profesiune, atunci aceasta a fost cea a lui Comarnescu. Întotdeauna gata să descopere, nu atît un mic adevăr în plus în tezaurele trecutului, deși era profund atașat de toate tradi-

țiile artistice naționale, cît șansele de adevăr al viitorului, talentele în formare, debuturile, direcețiile în curs de înmugurire, Petru Comarnescu a avut vocația criticului de artă modern. Cu toate riscurile inevitabile ale unei concepții mai ales active și practice despre funcția criticului într-o cultură, Petru Comarnescu și-a asumat cu noblete și curaj greutățile și răspunderile unei activități de care momentul artistic contemporan la noi avea atîta nevoie.

Născut în 1905 la Iași, licențiat în drept și litere și filozofie al Universității bucureștene, doctor în filozofie al Universității Southern-California, Petru Comarnescu și-a început activitatea publicistică din 1924, fiind astfel timp de peste patru decenii martorul informat la zi, competent, al principalelor evenimente din viața artistică românească. Opera lui va rămîne ca o prezență în cultura românească a secolului al XX-lea.

A. P.

ARY MURNU (1881 — 1971)

A încetat din viață, în vîrstă de 90 de ani, Ary Murnu. Dintre ultimii reprezentanți ai falangei care a avut fericirea de a pune umărul la edificarea marelui moment de cultură românească de la începutul veacului, Ary Murnu a fost unul din numele cele mai familiare ale ilustrației de cărți școlare, pentru copii și ale desenului de presă. Cele mai banale împrejurări ale cotidianului erau

scoase din cenușii lor de Ary Murnu cu un calambur inteligent, o aluzie fină, un gînd temerar. Colaborator al revistelor *Furnica*, *Nea Ghișă*, *Adevărul*, *România muncitoare*, Ary Murnu a fost autorul unei întregi imagistici a spiritului protestatar românesc.

AMELIA PAVEL

MARIUS BUNESCU

1881 — 1971

Prin încetarea din viață a lui Marius Bunescu se pierde un reprezentant de seamă al picturii românești din ultimii 60 de ani, unul dintre cei mai remarcabili organizatori ai patrimoniului nostru muzeal și un animator al vieții noastre artistice.

Născut la 14 mai 1881, la Caracal, a făcut studii la Academia de arte frumoase din München (1906—1912) și la Paris. După debutul său la Salonul oficial din 1911, participă asiduu la expozițiile Tinerimii artistice și ale Artei române, ca și la importante manifestări internaționale, numărându-se printre solii artei românești la Paris, Haga, Barcelona, Veneția, New York, Geneva, Stockholm sau Moscova.

Director al Muzeului Simu din 1920 și apoi al Galeriei naționale după 1948, Marius Bunescu nu și-a întrerupt niciodată activitatea artistică, deschi-

zind peste 25 de expoziții personale, participând cu regularitate și la cele colective. Sobru, harnic și perseverent, artistul își înscrie numele printre cei mai reputați peisagiști români din această perioadă. Rămîne « poetul suav, delicat, ușor trist al aspectelor noastre urbane », « pictorul luminii răsfrînte peste o natură umilă, discretă și cuminte », cum îl definea Tonitza. Arta lui, bazată pe o concepție plastică îndelung elaborată, într-o viziune gravă și sobră, este rezultatul unui meșteșug solid și meticulos. Marius Bunescu rămîne pilda artistului discret, modest și consecvent care lasă o operă vastă, datorată unei munci chibzuite și cumpătate, admirabil concentrată și dozată pe parcursul întregii sale vieți.

GHEORGHE COSMA

Γ.Α. ΜΕΓΑΣ, Μελέται λοῖκῃς ἀρχιτεκτονικῃς, în Λαογραφία XXVI: 1968—1969, Atena, 1969, XVI + 504 pagini, ilustrații, planuri, hărți.

Un impozant volum al revistei *Laografia* (tomul XXVI pe anii 1968—1969), organ al « Societății elenice de laografie » din Atena, este dedicat omagial cunoscutului om de știință Gheorghe A. Megas. El conține studiile sale asupra arhitecturii populare grecești pe care le-a început acum aproape o jumătate de secol, în anul 1922. În volum ele sînt aranjate în ordine cronologică respectînd anii lor de apariție, cu excepția unui studiu introductiv privind *Telurile și metodele de cercetare ale arhitecturii populare* apărut în revista *Chorotaxia*, vol. 2, 1942. O serie de studii au caracter monografic, fiind consacrate studiului regional al casei populare grecești: *Locuințe din Tracia*, 1939; *Arhitectura populară din Lemnos*, 1940; *Casa din Tesalia*, 1946; *Arhitectura populară din Dodecanez*, 1949; *Casa Scutaris din Castoria*, 1953; *Locuințe țărănești din Andros*, 1967. Pornind de la cunoașterea temeinică a variantelor regionale a arhitecturii populare grecești, Gh. Megas a reușit să dea și o imagine de sinteză a acestora, încercînd să stabilească și relațiile casei grecești cu casele celorlalte popoare din sud-estul Europei, subiectul principalei sale lucrări incluse în prezentul volum: *Casa grecească; evoluția sa istorică și legăturile sale cu arhitectura popoarelor balcanice*, 1949. Deosebit de interesante sînt concluziile teoretice pe care le-a desprins Megas din studiul arhitecturii populare grecești, așa cum sînt expuse în *Probleme ale arhitecturii populare grecești* apărută în 1952 și în *Funcțiunea vestibulului («brusti») în compoziția casei țărănești grecești și legăturile sale cu casa grecească antică*, 1964. În sfîrșit, una din ultimele sale lucrări se referă la arhitectura populară a sud-estului european și a fost prezentată la București în 1967 cu prilejul unui colocviu al Consiliului internațional al filozofiei și al științelor umaniste: *Supraviețuire și înnoire în arhitectura populară a sud-estului Europei*,

apărută ulterior în *Zeitschrift für Balkanologie*, Jahrg. VI, 1968, Wiesbaden.

Gh. Megas a studiat atît casa țărănească din Grecia continentală și insulară, cît și casa orășănească, încercînd să desprindă liniile lor de evoluție din nenumăratele forme regionale existente. Una din preocupările sale este aceea de a sublinia continuitatea tradiției arhitecturii grecești, pornind de la fondul antic și continuînd cu formele bizantine. În același timp, el a căutat să ilustreze relațiile arhitecturii grecești mai ales cu arhitectura popoarelor slave și cu cea albaneză. Bogatul material ilustrativ (fotografii și schițe de planuri) demonstrează aceeași orientare a lui Megas către studiul comparativ al casei grecești, albaneze, bulgărești, macedonene și bosniace. Este evidentă limitarea studiilor la zonele sudice ale Peninsulei Balcanice, cu toată referirea, ceva mai săracă, la studiile unor autori români ca Fl. Stănculescu, A. Gheorghiu, P. Stahl și P. Petrescu. Să notăm tot atît de evidentă simpatie pe care o manifestă autorul față de țara noastră: « Wir kommen jetzt zur Erforschung der Volksarchitektur in diesem, den Griechen schon lange höchst vertrauten und beliebten Lande, d.i. Rumänien » (*Laografia*, XXVI, 1969, p. 500).

Perspectiva sub care Megas studiază arhitectura populară nu este însă cea a unui arhitect, ci cea, mult mai complexă și mai nuanțată, a unui cercetător al culturii populare. De aceea în lucrările sale se găsesc dese referiri la lucrări ale unor savanți ca Strzygowski, Niederle, Cvijić, Iorga, precum și la o serie de cercetători ai artei și arhitecturii populare din țările sud-estului Europei. În problematica atît de complexă a studierii arhitecturii populare balcanice, studiile lui Gh. A. Megas reprezintă o contribuție de prima mînă a unui mare cunoscător în materie. Publicarea lor într-un volum constituie un ajutor substanțial în opera de elaborare a unui studiu general al casei populare din întreaga Europă, lucrare ce începe să prindă contur în cadrul eforturilor făcute de oamenii de știință din toate țările continentului nostru în vederea realizării atlasului etnografic european.

PAUL PETRESCU

Monografia Mattis-Teutsch, prima consacrată unui reprezentant al mișcării românești de avangardă, răspunde interesului crescând din ultimii ani față de opera artiștilor care s-au manifestat în cadrul avangardei. Și efortul întreprins de Zoltan Banner nu este izolat, pentru că Editura Meridiane, de pildă, a anunțat apariția monografiei M. H. Maxy (a cărei retrospectivă din 1965 a readus în actualitate parte din preocupările deceniilor trei și patru) de Radu Bogdan, iar Muzeul de artă al Republicii Socialiste România, care pregătește o amplă expoziție dedicată mișcării în ansamblul ei, a inclus de cîțva timp, în materialul său de expunere, lucrări de Marcel Iancu, Victor Brauner și Mattis-Teutsch.

Pentru Zoltan Banner opera lui Mattis-Teutsch înseamnă în primul rînd obsesia constantă a edificării unei imagini a omului vremii sale într-o formulă plastică proprie, care s-a născut în contact cu cele mai îndrăznețe tendințe ale artei moderne. Este ideea în jurul căreia își construiește studiul, urmărind etapele concretizării acestei concepții. Pornind de la operă, dar atribuind egală importanță aserțiunilor lui Mattis-Teutsch (apărute în 1931 în volumul *Kunstideologie*), Zoltan Banner vede în « homocentrismul » (terminologia autorului) creației sale trăsătura distinctivă în raport cu opera celorlalți artiști de avangardă care se pierd în speculații de laborator sortite unei audiențe limitate.

Foarte utilă pentru înțelegerea formației lui Mattis-Teutsch se dovedește convingătoarea introducere în atmosfera epocii, cu tumultul ei amețitor de pasiuni și incertitudini, noile convingeri etice și estetice ale începutului de secol fiind prezentate prin citate semnificative din Marinetti, Kassak Lajos, animatorul avangardei din Budapesta, din poezii vremii sau din manifestul revistei *Contimporanul*.

Autorul urmărește apoi raporturile pictorului cu cercurile avangardiste din Budapesta, Berlin și București, aducînd prețioase informații asupra manifestărilor sale artistice de nivel internațional, uneori în ilustra companie a lui Chagall sau Klee.

Prin atitudinea sa filozofică și artistică, Mattis-Teutsch depășește « mai mult și mai complet decît oricine limitele « ismului » » (e vorba de expresionism), spune Zoltan Banner într-o apreciere superlativă, de tipul căreia textul mai conține cîteva nu întordeauna justificate ¹. Acestea nu își află necesita-

tea în cazul cercetării unei opere de incontestabilă autenticitate și valoare cum este cea a lui Mattis-Teutsch. Este însă indispensabilă pentru definirea profilului său în ansamblul artei românești analiza limbajului plastic, pe care Zoltan Banner o conduce cu spirit de pătrundere și justete (deși uneori în termeni neadecvați), împletind-o continuu cu interpretarea imaginilor, al cărei punct de reper este atitudinea activă revoluționară, umanistă proprie lui Mattis-Teutsch.

Oarecare confuzie stîrnește comentariul ciclului abstract, poate cel mai interesant, al *Florilor sufletești* care, pe de o parte, spune Zoltan Banner, « nu se îndepărtează total de formele realității », dar, pe de alta, reprezintă « studii de ritm abstracte ca muzica... » (p. 12). Dacă aceste lucrări, într-adevăr studii de ritm, sugerează infinite asociații cu elemente ale realului, ele nu sînt mai puțin « abstracte ». A provoca imaginația, a sugera, este în puterea oricărei imagini abstracte, chiar a celei mai riguroase, a unui Mondrian de pildă. Există aici din partea autorului un fel de teamă de a constata completa dispariție a elementelor figurative, de a recunoaște că ne aflăm în fața unui joc pur de linii și culori, evident cu rezonanța sa afectivă.

Ar fi trebuit, de asemenea, precizat că ciclul amintit prezintă interes nu atît raportat la faza următoare a creației lui Mattis-Teutsch — aceea a reintroducerii figurii umane — cît la însăși apariția și evoluția abstracționismului pe plan mondial. Experiențele lui Mattis-Teutsch în această direcție, fără a fi epigonice, sînt devansate doar de foarte puțini, printre care un Kandinski, un Mondrian sau un Delaunay, și sînt paralele cu cele ale lui Franz Marc și August Macke.

Ultima fază a activității lui Mattis-Teutsch, care se conturează cu începere din 1945, definită foarte just de artist însuși drept un realism constructiv, este însă considerată de autor suprarealistă, dar nu în accepțiunea dată termenului de André Breton, precizează Zoltan Banner. Lucrările acestei perioade sînt « bazate pe principiile redării imagistice suprealiste », dar sînt « deopotrivă realiste ca mijloace, conținut și spirit » (p. 26), spune autorul. Însă în acest context, « redare imagistică » și « mijloace » înseamnă același lucru, iar despre o « redare imagistică » proprie suprealismului nu se poate vorbi în nici un caz, întrucît în materie de limbaj plastic suprealismul nu a inovat, apelînd la cel tradițional. De aceea nu înțelegem în ce constă suprealismul lui Mattis-Teutsch. Pentru că recurge la alegorie, o compoziție cum este cea intitulată *Viața și moartea* (reproducerea 48) nu poate fi calificată drept suprealistă.

Această interpretare pare a fi o încercare forțată de reabilitare a unor lucrări de interes redus, nepotrivită însă în cazul unui artist de talia lui Mattis-Teutsch, a cărei operă se impune în ciuda unor nereușite.

IOANA VLASIU

¹ La rîndul ei, afirmația că Mattis-Teutsch « a creat un curent nou în rîndurile celor mai talentați tineri artiști » (p. 5) s-ar fi cerut argumentată, întrucît nu este vorba de o realitate evidentă. De asemenea, sculptura lui Mattis-Teutsch reclamă un examen critic mai atent.

Expoziții din țară

Salonul republican de desen și gravură

iunie 1970

Sălile Dalles, București

Salonul de primăvară al pictorilor și sculptorilor din București

(expun 170 pictori și 60 sculptori)

iunie 1970

Sălile Muzeului de istorie a Partidului, Șoseaua Kisselef nr. 1–3, București

Expoziția « Simu și contemporanii săi »

iunie 1970

Muzeul de Artă al Municipiului București « Anastase Simu », București

Expoziție cu vânzare în folosul sinistraților

(pictură, sculptură, grafică)

iunie 1970

Galeriile de artă « Orizont », Bd. N. Bălcescu nr. 23, București

Expoziție cu vânzare în folosul sinistraților, a Filialei U.A.P. Brașov

(pictură, sculptură, grafică)

iunie 1970

Galeriile « Arta », Brașov

Expoziție cu vânzare în folosul sinistraților, a Filialei U.A.P. Baia Mare

(pictură, sculptură, grafică)

iunie 1970

Galeriile de artă, Baia Mare

Expoziție cu vânzare în folosul sinistraților, a Filialei U.A.P. Satu Mare

iunie 1970

Galeriile de artă, Satu Mare

Expoziția studenților anului II din Institutul de artă plastică « N. Grigorescu »

iunie 1970

Holul Conservatorului, Iași

Expoziția de artă decorativă a studenților Institutului pedagogic din Iași

iunie 1970

Sala Kalinderu, str. Dr. Sion nr. 2, București

Expoziție națională de artă naivă

iunie 1970

Muzeul județean Argeș, Galeriile de artă naivă, Pitești

Expoziția anuală a cenaclului de artă plastică al medicilor « Ion Țuculescu »

iunie 1970

Muzeul de istorie a P.C.R., Bd. 1 Mai nr. 1–3, București

Expoziția de pictură, sculptură, grafică, scenografie și artă aplicată a absolvenților școlii populare de artă, promoția 1970

iunie 1970

Pavilioanele A și B din Parcul Herăstrău, București

Expoziție de grup:

Pictură: SIMONA VASILIU, PETRE ACHIȚENIE

Sculptură: FLORICA IOAN

Grafică: GEORGE APOSTU

iunie 1970

Galeriile de artă « Apollo », Calea Victoriei nr. 56, București

Expoziția de pictură și grafică DAN HATMANU, PETRE HÎRTOPEANU, ION PETROVICI

iunie 1970

Sala Casei centrale a armatei, București

Expoziție de grup

PETER SCHWEG, HELMUTH STÜRMER, CARMEN PĂTULEA

iunie 1970

Casa de cultură « Fr. Schiller », str. Batiștei nr. 15, București

Expoziție de grafică și artă decorativă

ILEANA DĂSCĂLESCU, ADRIAN NICULA

iunie 1970

Galeriile de artă « Amfora », str. Mihai Vodă nr. 2, București

Expoziție de guașe și colaje

RODICA TÂNĂSESCU, GLORIA PINTEA

iunie 1970

Casa de cultură « Fr. Schiller », str. Batiștei nr. 15, București

Expoziția de ceramică

ION ANTONICĂ

iunie 1970

Galeriile de artă « Cupola », Iași

Expoziția de sculptură

ELENA AVRAMESCU

iunie 1970

Ateneul tineretului, Aleea Alexandru nr. 38, București

Expoziția retrospectivă
EMANUEL BARDASARE
iunie 1970
Palatul culturii, Iași

Expoziția de artă decorativă
EMIL BĂCILĂ
iunie 1970
Sala Kalinderu, str. Dr. Sion nr. 2, București

Expoziție de pictură, grafică, tapiserie
AURELIA CONONOV-IONESCU
iunie 1970
Casa corpului didactic, Bd. Gh. Gheorghiu-Dej nr. 32, București

Expoziție de pictură
NICOLAE HOMET
iunie 1970
Holul Bibliotecii centrale universitare, București

Expoziție de grafică
RODICA IMBROANE
Casa de cultură « Fr. Schiller », str. Batiștei nr. 15, București

Expoziție de pictură
NICOLAE MILORD
Holul Bibliotecii centrale universitare, București

Expoziția de pictură
AURELIA MATEI
iunie 1970
Foaierul Teatrului mic și Ateneul tineretului, București

Expoziție de aplicații decorative
EFTIMIE MODÎLCĂ
iunie 1970
Galeriile « Arta », Brașov

Expoziție de grafică
MIRCEA OLARIAN
iunie 1970
Galeriile de artă « Simeza », Bd. Magheru nr. 20, București

Expoziție de sculptură și artă decorativă
MARIN STATE MINEA
iunie 1970
Muzeul de artă Fr. Storck și Cecilia Cuțescu-Storck, str. Vasile Alecsandri nr. 16, București

Expoziția de pictură
PETRU VASILE
iunie 1970
Foaierul Teatrului « Ion Creangă », București

Expoziție retrospectivă
CONSTANTIN BRĂNCUȘI
iunie — august 1970
Sălile Muzeului de artă al Republicii, București

Expoziția de artă plastică și decorativă « Cluj '70 »
(419 lucrări)
iunie — iulie 1970
Sălile Dalles, București

Expoziția absolvenților Școlii populare de artă din Iași
iunie — iulie 1970
Sălile Dalles, București

Expoziție de grup
Pictură: VASILE BRĂTULESCU, GIL NICOLESCU,
STELIAN BORTEANU
Sculptură: GHEORGHE VARTIC
Grafică: ION MIȚURCĂ

iunie — iulie 1970
Galeriile de artă « Apollo », Calea Victoriei nr. 56, București

Expoziție de artă plastică a elevilor din județul Ilfov
iunie — iulie 1970
Oltenița

Expoziția republicană de desene ale copiilor
iunie — iulie 1970
Foaierul Teatrului de stat, Brașov

Expoziția de pictură
SILVIA CAMBIR
iunie — iulie 1970
Galeriile de artă « Simeza », Bd. Magheru nr. 20, București

Expoziția « Transpuneri »
(pictură, ceramică, metal)
VIOLETA CRĂCIUN
iunie — iulie 1970
Galeriile de artă « Amfora », str. Mihai Vodă nr. 2, București

Expoziția de pictură
SEMPRONIU ICLOZAN
iunie — iulie 1970
Galeriile de artă « Galateea », Calea Victoriei nr. 132, București

Expoziție personală
MOLNAR ZOLTAN
iunie — iulie 1970
Casa de cultură « Petöffi Sandor », Intrarea Zalomit nr. 6, București

Expoziția de grafică
SANDOR PLUGOR
iunie — iulie 1970
Casa de cultură « Petöffi Sandor », Intrarea Zalomit, nr. 6, București

Expoziția de pictură
MAGDALENA RĂDULESCU
iunie — iulie 1970
Sălile Ateneului Român, str. Franklin nr. 3, București

Expoziția de pictură
ALMA REDLINGER
iunie — iulie 1970
Galeriile de artă « Simeza », Bd. Magheru nr. 20, București

Expoziția « Pictori români între cele două războaie mondiale »
iulie 1970
Palatul municipal, Buzău

Expoziție cu vânzare în folosul sinistraților, a Filialei U.A.P. Constanța
iulie 1970
Galeriile de artă ale Fondului plastic, Bd. Tomis nr. 88, Constanța

Expoziție cu vânzare în folosul sinistraților, a Filialei U.A.P. Cluj
iulie 1970
Holul Universității Babeș-Bolyai, Cluj

Expoziție de grup
MIHAI GHEORGHE, CONSTANTIN NIRCĂ, SICĂ RUSESCU, MARGARETA DICK, FLORIN MEN-ZOPOL
iulie 1970
Holul hotelului Majestic, Mamaia

Expoziția de artă decorativă a studenților Institutului de arte plastice « N. Grigorescu »

iulie 1970

Casa ziariștilor, Calea Victoriei nr. 163, București

Expoziția cercului de artă plastică al Casei de cultură a Sectorului 4

(artiști amatori)

iulie 1970

Casa de cultură a Sectorului 4, str. Mircea Vodă nr. 5, București

Expoziția cercului de artă plastică și decorativă a Sectorului 6

(artiști amatori)

iulie 1970

Casa de cultură a Sectorului 6, Calea Rahovei nr. 151, București

Expoziția de artă populară, artă aplicată și decorativă a artiștilor amatori din județele Cluj, Bistrița-Năsăud, Caraș-Severin, Vilcea, Sibiu

iulie 1970

Casa artelor, Sibiu

Expoziția de pictură și lucru manual cu tema « Bucureștii anului 2000 » a elevilor Școlii generale nr. 81

iulie 1970

Școala generală nr. 81, București

Expoziția de grup

Pictură: GABRIELA PĂTULEA-DRĂGUȚ

Sculptură: IULIA ONIȚĂ

Grafică: ADINA CALOENESCU

iulie 1970

Galeriile de artă « Apollo », Calea Victoriei nr. 56, București

Expoziție de grup

Ceramică: GHEORGHE RIZOIU

Pictură: LIVIU GHEORGHE, TIBERIU ZELEA, DORU ROTARU

iulie 1970

Sala Kalinderu, str. Dr. Sion nr. 2, București

Expoziția de artă plastică

(pictură-sculptură-obiect-ambianță)

JECZA, KAZINCZY, NUȚIU, POPA

iulie 1970

Galeriile de artă, Bd. 30 Decembrie nr. 6, Timișoara

Expoziția de proiecte de artă decorativă și grafică

FELICIA ANDRAȘIU-AVRAM

iulie 1970

Galeriile de artă ale Fondului plastic, Cluj

Expoziția de grafică

VLADIMIR VICTOR CIOBAŢU

iulie 1970

Galeriile de artă « Galateea », Calea Victoriei nr. 132, București

Expoziția de grafică

M. GABUDIGHIAN

iulie 1970

Ateneul tineretului, Alea Alexandru nr. 38, București

Expoziția retrospectivă de pictură și grafică

NICOLAE MANTU

iulie 1970

Muzeul de artă modernă Galați

Expoziția de pictură și grafică

CORNELIU MIHĂILESCU

iulie 1970

Sălile de expunere curentă ale Muzeului de artă al Republicii, București

Expoziția de pictură

VICTOR MUNTEANU

iulie 1970

Palatul culturii, Sala coloanelor, Ploiești

Expoziția de pictură

MIHAELA NICA

iulie 1970

Galeriile de artă « Simeza », Bd. Magheru nr. 20, București

Expoziția de pictură și desen

THEODOR PALLADY

iulie 1970

Muzeul de artă, Constanța

Expoziția de grafică

CONSTANTIN POPOVICI

iulie 1970

Galeriile de artă « Amfora », str. Mihai Vodă nr. 2, București

Expoziția de pictură «Cintare omului»

MIRCEA SPACIU

iulie 1970

Casa de cultură a Sectorului 2, str. Mihail Eminescu nr. 89, București

Expoziția de pictură

SANDA ȘĂRĂMĂȚ

iulie 1970

Galeriile de artă « Simeza », Bd. Magheru nr. 20, București

Expoziția de pictură « De la monoxilă la nava cu propulsare atomică »

(miniaturi)

EUGEN SERBIN

iulie 1970

Muzeul marinei, Constanța

Expoziția de pictură

EUGEN TĂUTU

iulie 1970

Sala Muzeului de istorie a partidului, Șoseaua Kisselef nr. 1 – 3, București

Expoziția de pictură, grafică și sculptură

ALEXANDRU ȚIPOIA

iulie 1970

Galeriile de artă « Orizont », Bd. N. Bălcescu nr. 23, București

Expoziția de sculptură

VÁRÓ MÁRTON

iulie 1970

Mamaia

Salonul de vară al artiștilor sibieni

iulie – august 1970

Casa artelor, Sibiu

Expoziția « Patru pictori desenatori »

TH. PALIADY, J. AL. STERIADI, LUCIAN GRIGORESCU, CORNELIU MIHĂILESCU

iulie – august 1970

Muzeul mixt, Râmnicu Sărat

Expoziție de pictură, sculptură și grafică a Filialei U.A.P. Timișoara

iulie – august 1970

Sălile Galeriilor de artă ale Fondului plastic, Bd. Tomis nr. 88, Constanța

Expoziția festivă a cenaclului U.A.P. Suceava
iulie — august 1970
Casa de cultură, Suceava

Expoziție de grup
Pictură: CONSTANTIN ALBANI, VALERIU BOBORELU
Sculptură: NICĂ PETRE
Grafică: DAN CRISTIAN
iulie — august 1970
Galeriile de artă « Apollo », Calea Victoriei nr. 56, București

Expoziție de grup
MIRCEA BÎTCA, ION SEU, ION ENGHEL
iulie — august 1970
Galeriile de artă ale Fondului plastic, Deva

Expoziția de artă decorativă
VICTOR CRISTEA, DRAGOȘ GĂNESCU, BARBU NIȚESCU
iulie — august 1970
Holul hotelului Modern, Mamaia

Expoziția studenților Facultății de artă plastică din București (120 de lucrări)
iulie — august 1970
Muzeul de istorie, Tirgoviște

Expoziție de grup
Pictură: MIRCEA CIOBANU, MIHAI CORNEA, BOGDAN PIETRIS, CONSTANTIN GHEORGHE
Sculptură: ADRIAN POPOVICI, NICOLAE FLEISSIG, CONSTANTIN GHEORGHE
iulie — august 1970
Holul Teatrului mic, București

Expoziție de artă plastică (artiști amatori)
iulie — august 1970
Casa de cultură a Sectorului 1, str. Slătineanu nr. 1, București

Expoziție de pictură naivă (25 de artiști amatori)
iulie — august 1970
Casa județeană a creației populare, Tirgu Mureș

Expoziția de pictură
A. DEMIAN, D. ȘTIUBEI
iulie — august 1970
Holul hotelului Internațional, Mamaia

Expoziția de pictură
UCA BOLDEA, DIMITRIE HATMANU
(artiști amatori)
iulie — august 1970
Casa Uniunii ziariștilor, Calea Victoriei nr. 163, București

Expoziția de pictură, sculptură și artă decorativă
MARGARETA CARP, LUDOVIC ULMEANU
(artiști amatori)
iulie — august 1970
Sala Clubului sindicatelor sanitare, Bd. Republicii nr. 21, București

Expoziția de pictură
NECULAI CODREANU, MIHAIL PETRESCU
iulie — august 1970
Sala « Arta », Brașov

Expoziția de colaje și litografii color
DAN CIOCA
iulie — august 1970
Galeriile de artă « Amfora », str. Mihai Vodă nr. 2, București

Expoziția retrospectivă de pictură
BARABAS MIKLOS
iulie — august 1970
Muzeul județean, Sf. Gheorghe

Expoziția de pictură
TIBERIU NICOLAE MARIANOV
iulie — august 1970
Ateneul tineretului, Alea Alexandru nr. 38, București

Expoziția de grafică
RENATA MILDNER-MÜLLER
iulie — august 1970
Casa de cultură « Fr. Schiller », str. Batiștei nr. 15, București

Expoziția de sculptură și desen
ANDREI OSTAP
iulie — august 1970
Galeriile de artă « Simeza », Bd. Magheru nr. 20, București

Expoziția de pictură
GHEORGHE PETRAȘCU
iulie — august 1970
Sala Kalinderu, str. Dr. Sion nr. 2, București

Expoziția de pictură și desen
LEANDRU POPOVICI
iulie — august 1970
Casa de cultură, Tirgu Neamț

Expoziția de pictură
VASILE POP SILAGHI
iulie — august 1970
Galeria mare a Fondului plastic, Cluj

Expoziția de ceramică sculpturală
MIHAELA ȘTEFĂNESCU
iulie — august 1970
Sala Kalinderu, str. Dr. Sion nr. 2, București

Expoziția de pictură
PAULYS-PAUL ION ȘTEFĂNESCU
iulie — august 1970
Sala Terasa-Olt, Călimănești

Expoziția de tapiserii
ILEANA TEODORINI-DAN
iulie — august 1970
Galeriile de artă « Orizont », Bd. N. Bălcescu nr. 23, București

Expoziția de grafică
ION ȚUCULESCU
iulie — august 1970
Sălile Muzeului de artă, Craiova

Expoziția de pictură
NICOLAE ZENOF
iulie — august 1970
Ateneul tineretului, Alea Alexandru nr. 38, București

Expoziția de grafică militantă cu prilejul aniversării a 26 de ani de la Eliberare
august 1970
Casa Uniunii ziariștilor, Calea Victoriei nr. 163, București

Primul festival de artă plastică „Lascăr Vorel”
(expoziții de artă plastică contemporană; vernisajul expozițiilor permanente Lascăr Vorel și Aurel Băeșu)
august 1970
Piatra-Neamț

Expoziția de arte decorative '70 a artiștilor plastici din Filiala U.A.P. Brașov
august 1970
Sala « Artă », Brașov

Expoziția de grafică
DAMIAN PETRESCU, CRISTINA CRINTEANU, HORIA MUREȘAN
august 1970
Galeriile de artă ale Fondului plastic, Mamaia

Expoziția Cercului de artă plastică al Sectorului 5 (artiști amatori)
august 1970
Casa de cultură « N. Bălcescu », str. 11 iunie nr. 41, București

Expoziția de pictură a cenaclului de artă plastică « I. D. Negulici »
august 1970
Galeria de artă, Cimpulung-Muscel

Expoziție colectivă de artă plastică (artiști amatori)
august 1970
Casa armatei, Iași

Expoziția de pictură și sculptură
GĂL ANA, GĂL ANDREI
august 1970
Galeriile de artă, Timișoara

Expoziția de pictură
MIHAI ADAMIU
august 1970
Holul Bibliotecii centrale universitare, București

Expoziția de sculptură
MARIANA CRETZU-MEDELENI
august 1970
Galeriile de artă « Orizont », Bd. N. Bălcescu nr. 23, București

Expoziția de pictură
HELMUT FABINI
august 1970
Casa de cultură « Fr. Schiller », str. Batiștei nr. 15, București

Expoziția de măști
MIRCEA GRIGORESCU-GORENIUC
august 1970
Holul hotelului Modern, Mamaia

Expoziția « Memorial litoral »
CRISTEA GROSU
august 1970
Galeriile de artă, Mamaia

Expoziția de pictură
DAN IALOMIȚEANU
august 1970
Holul hotelului Perla, Mamaia

Expoziția de sculptură
ILIAS LAFAZANIS
august 1970
Parcul « 8 Mai », Brașov

Expoziția de grafică
VESPASIAN LUNGU
august 1970
Sala Kalinderu, str. Dr. Sion nr. 2, București

Expoziția de gravură
MARIANA PETRAȘCU
august 1970
Sediul Uniunii artiștilor plastici, Calea Victoriei nr. 155, București

Expoziția de peisaje marine
NICOLAE SAVOPOL
august 1970
Foaierul sălii de spectacole a C.C.A., Bd. Gh. Gheorghiu-Dej, nr. 2, București

Salonul de vară al artiștilor dobrogeni
august — septembrie 1970
Galeriile de artă, Bd. Tomis nr. 88, Constanța

Expoziția filialelor U.A.P. Timișoara, Tirgu Mureș, Ploiești
august — septembrie 1970
Sălile Dalles, București

Expoziția de grup a artiștilor filialei U.A.P., Iași
august — septembrie 1970
Galeriile de artă « Cupola », Piața Unirii, Iași

Expoziția de grafică a celor 16 sculptori din Tabăra de la Măgura
august — septembrie 1970
Holul redacției ziarului « Viața Buzăului », Buzău

Expoziție de grup
Pictură: IOAN CHIȘU, SIMION FLOREA, NICOLAE IORGA
Sculptură: ION CĂRĂMIDAR, IMRE GYENGÉ
Grafică: CONSTANTIN ILEA
august — septembrie 1970
Galeriile de artă « Apollo », Calea Victoriei nr. 56, București

Expoziție de grup
Pictură: RODICA URSU, ȘTEFAN ȘTIRBU
Ceramică: RODICA ANCA-GEOABĂ, CRISTINA DRĂNICEANU, RODICA MAZILU
august — septembrie 1970
Sala Kalinderu, str. Dr. Sion nr. 2, București

Expoziția colectivă a studenților clujeni
august — septembrie 1970
Pavilionul de expoziții din parcul orașului Cluj

Expoziția de pictură și grafică
VALERIA MUSCELEANU, GH. TRĂȘCULESCU
august — septembrie 1970
Holul Bibliotecii centrale universitare, București

Expoziția de pictură și grafică
A. M. AGRIPA, VASILE JURJE
august — septembrie 1970
Casa de cultură « Fr. Schiller », str. Batiștei nr. 15, București

Expoziția de artă decorativă
LULI AUGUST STURZA
august — septembrie 1970
Galeriile de artă « Galateea », Calea Victoriei nr. 132, București

Expoziția de grafică și artă ambientală
ADRIAN MAFTEI
august — septembrie 1970
Galeriile de artă « Amfora », str. Mihai Vodă nr. 2, București

Expoziția retrospectivă de pictură și grafică
NICOLAE MANTU
august — septembrie 1970
Sala Victoria, Iași

Expoziția de grafică și pictură pe sticlă
DRAGOȘ MORĂRESCU
august — septembrie 1970
Galeriile de artă « Simeza », Bd. Magheru nr. 20, București

Expoziția de tapiserie
MIMI PODEANU
august — septembrie 1970
Sălile Dalles, București

Expoziția personală de pictură și sculptură
IOAN SEU
august — septembrie 1970
Galeriile de artă, Deva

Expoziția de grup
Pictură: **VIORICA ILIE, BENONE ȘUVĂILĂ, CONS-
TANȚIU MARA**
Sculptură: **VALENTINA BOȘTINĂ**
Grafică: **IOAN DONCA**
septembrie 1970
Galeriile de artă « Apollo », Calea Victoriei nr. 56,
București

Expoziția de pictură, sculptură și artă decorativă a Case
de cultură a Sectorului 2
(artiști profesioniști și amatori)
septembrie 1970
Casa de cultură a Sectorului 2, str. Mihai Eminescu nr. 89,
București

Expoziția de pictură a artiștilor debutanți
septembrie 1970
Casa municipală de cultură, Râmnicu Vilcea

Expoziția de pictură și grafică a copiilor
(50 de lucrări ale copiilor între 5 și 15 ani)
septembrie 1970
Sala Clubului sindicatelor sanitare, Bd. Republicii nr. 21,
București

Expoziția personală
NICOLAE BRANA
septembrie 1970
Muzeul de artă, Râmnicu Sărat

Expoziția de grafică
MARCELA BOZOȘAN
septembrie 1970
Sala « Arta », Brașov

Expoziția de pictură
EUGENIA BUICU-MARINESCU
septembrie 1970
Holul hotelului Miorița, Mangalia Nord

Expoziția de ceramică
ANTON CIOBANU

septembrie 1970
Galeriile de artă, Bacău

Expoziția de pictură
ROMELIU COPILAȘ
septembrie 1970
Galeriile de artă « Galateea », Calea Victoriei nr. 132,
București

Expoziția de pictură
ALFRED GRIEB
septembrie 1970
Galeria mare a Fondului plastic, Cluj

Expoziția itinerantă
DUMITRU GHIAȚĂ
septembrie 1970
Sala de artă, Râmnicu Vilcea

Expoziția de pictură și artă decorativă
COSTIN IOANID
septembrie 1970
Sala Kalinderu, str. Dr. Sion nr. 2, București

Expoziția de pictură
CLEMENT BELĂ
septembrie 1970
Sala « Arta », Brașov

Expoziția de pictură
GHELMAN LAZĂR
septembrie 1970
Aula Bibliotecii centrale universitare, București

Expoziția de pictură
ERVANT NICOGOSIAN
septembrie 1970
Galeriile de artă « Orizont », Bd. N. Bălcescu nr. 23,
București

Expoziția de pictură și grafică
LILI PANCU
septembrie 1970
Galeriile de artă « Simeza », Bd. Magheru nr. 20, București

Expoziția personală « Muzică și pictură »
VIRGIL POPA
septembrie 1970
Galeriile de artă « Amfora », str. Mihai Vodă nr. 2,
București

Expoziția de pictură
GEORGE ȘTEFĂNESCU
septembrie 1970
Galeriile de artă « Simeza », Bd. Magheru nr. 20, București

Expoziția de pictură
ELENA UȚĂ-CHELARU
septembrie 1970
Sala Muzeului de istorie a P.C.R., Șoseaua Kisselef nr. 1—3,
București

Expoziții românești peste hotare

Expoziția de pictură
TRAIAN GOGA
mai — iunie 1970
Galeriile « Artis », Viena, Austria

Expoziția de grup a artiștilor din Timișoara
**VICTOR GAGA, LEON VREME, XENIA VREME
ERACLIDE**
iunie — iulie 1970
Holul hotelului Schweizerhof, Vulpera, Elveția

Expoziția de pictură
CAMILIAN DEMETRESCU
23 iunie — 4 iulie 1970
Galeria « Il Giorno », Milano, Italia

Expoziție cu vânzare în folosul sinistraților
(80 de lucrări; participă artiști italieni și următorii artiști români: CAMILIAN DEMETRESCU, VASILE PINTEA, SORIN IONESCU, MIHU VULCĂNESCU
20 iunie — 20 iulie 1970
Sala mare a Academiei Române, Roma, Italia

Expoziția de pictură pe lemn
ADALBERT LUCA
iulie 1970
Galeria D'Arte G. I. 3. N. — Seregno, Milano, Italia

Expoziția de pictură și grafică
VASILE DOBRIAN
iulie 1970
Sala primăriei orașului Rosenheim, R. F. a Germaniei

Expoziția de pictură
HENRI CATARGI, ION MUSCELEANU
iulie — august 1970
Galeria de artă plastică, Tirana, Albania

Expoziția personală
ION BITZAN
iulie — august 1970
Galeriile Mesdag, Haga, Olanda

Expoziție dedicată celei de a XXVI-a aniversări a Eliberării României
(participă 24 de artiști cu 60 de lucrări de pictură și grafică)
august — septembrie 1970
Sala Academiei Române, Roma, Italia

Expoziție de artă decorativă contemporană românească
(participă 47 de artiști decoratori)
august — septembrie 1970
Sălile « Casa țărânului », Varșovia, R. P. Polonă

Expoziția de pictură
HENRI CATARGI, ION MUSCELEANU
august — septembrie 1970
Praga, R. S. Cehoslovacia

Expoziția « Covoare românești și artă decorativă contemporană »
septembrie 1970
Sălile « Künstlerhaus », Karlsplatz, Viena, Austria

Expoziția de grafică
LADISLAU FESZT
septembrie 1970
Galeria națională, Budapesta, R. P. Ungară

Expoziție de grafică contemporană românească
septembrie — octombrie 1970
Muzeul de arte frumoase, Alexandria, Republica Arabă Unită

Expoziție de grafică românească
septembrie — octombrie 1970
Rabat, Maroc

Expoziție de artă decorativă organizată în cadrul Înțelegerii de colaborare între Uniunea artiștilor plastici din Republica Socialistă România și Uniunea artiștilor plastici din U.R.S.S.
octombrie 1970
Moscova, U.R.S.S.

Expoziția de pictură
ALEXANDRU CIUCURENCU
15—30 octombrie 1970
Galeria Bernheim-Jeune, Paris, Franța

Expoziția 7 gravori români
(participă: ETHEL LUCACI BĂIAȘ, DIET SAYLER, ȘERBAN GABREA, FLORIN CIUBOTARU, SIMONA RUNCAN, ION BĂNULESCU, IOAN DONCA)
octombrie 1970
Galeria Panorama Mesdag, Haga, Olanda

Expoziția de tapiserii
TITINA COMȘA
octombrie 1970
Galeria Antonia Mariani — Antichità, Roma, Italia

Expoziția de pictură și sculptură
LIGIA MACOVEI, FLORICA HOCIUNG
14—30 noiembrie 1970
Galeria Giorgio — Antichità, Florența, Italia

Expoziția de sculptură
GHEORGHE STĂNESCU
noiembrie 1970
Galeria Antonia Mariani, Roma, Italia

Expoziția de pictură și ceramică
ELENA UȚĂ-CHELARU, ALEXIE LAZĂR FLORIAN
decembrie 1970
Galeria Il Calibro, Roma, Italia

Participări la expoziții internaționale

A II-a Bienală de artă grafică
(participă: VASILE DOBRIAN, LIDIA MIHĂILESCU, ELVIRA MICOȘ, ILEANA MICODIN)
30 aprilie — 29 mai 1970
Palazzo Strozzi, Florența, Italia

Festivalul internațional de gravură
(participă: EMILIA DUMITRESCU, ALA POPA JALEA, FRED MICOȘ, LADISLAU FESZT, HORTENSIA MASICHIEVICI, ILEANA MICODIN)
1 mai — 15 septembrie 1970
Entrevaux, Franța

Al IX-lea Premiu internațional de desen « Juan Miró »
(participă 18 artiști cu câte 1 lucrare fiecare)

mai — iunie 1970
Cercle artistique de Saint Luc, Barcelona, Spania

Al VIII-lea Salon internațional de artă contemporană organizat de Uniunea feminină artistică și culturală
(participă: TITINA COMȘA, OLGA CIZEK, SILVIA BELMEGA, ELENA BRONITZKI)
29 mai — 15 iunie 1970
Clermont Ferrand
18 iulie — 15 august 1970
Vichy Franța

Expoziție internațională de artă plastică
(participă: GRIGORE VASILE, VIRGIL ALMĂȘANU, IULIA ONIȚĂ, ȘERBAN GABREA, GABRIELA ADOC)

22 iunie — 22 septembrie 1970
Săliile Muzeului național de arheologie, Nepal, India.

A XXXV-a Bială internațională de artă plastică
(participă: ION SĂLIȘTEANU, HENRI MAVRODIN,
GHEORGHE APOSTU, MARCEL CHIRNOAGĂ,
RITZI și PETER IACOBI)
24 iunie — 25 octombrie 1970
Veneția, Italia

A 43-a expoziție a Cercului de gobelinuri și arte frumoase
(participă: ELENA UȚĂ CHELARU)
iunie 1970
Sala de festivități a primăriei arondismentului al XIII-lea,
Place d'Italie, Paris, Franța

A VIII-a expoziție internațională de gravură «Europahaus»
(participă: PAUL NEAGU, ION NICODIM, VLADIMIR
ȘETRAN, ION STENDL)
6—26 iulie 1970
Viena, Austria

Expoziția «Creația ceramică în arta contemporană» din
cadrul celui de al XXIII-lea Festival de artă plastică
(participă: MARIA CHELSOI, DRAGOȘ GĂNESCU,
MARIA LĂZĂRESCU, MIMI PODEANU, MARIA
VAIDA)
12 iulie — 23 august 1970
Sopot, R. P. Polonă

Expoziția internațională de caricatură cu tema «Omul și
orașul»
(participă: ADRIAN LUCACI, IOSIF TEODORESCU,
DUMITRU NEGREA, NELL COBAR, ALEXANDRU
CLENCIU)
20 iulie — 1 septembrie 1970
Muzeul de artă contemporană, Skoplje, R. S. F. Iugoslavia

A III-a Bială internațională a afișului
(participă: DAN CIOCA, SERGIU GEORGESCU, MIHAI
GROSU, MICU VENIAMIN, VALERIU OLAH,
ALBERT POCH, CORNELIU RIKMAN, DORIN
DUMITRIU-IORMEANU, LEON GREGORIAN,
ALEXANDRU IONESCU, IOSIF MOLNAR, LEONTIN
PLOSCĂ, AUREL POPESCU)
iulie 1970
Varșovia, R. P. Polonă

A II-a Bială internațională de ceramică
(participă: ALEXIE LAZĂR FLORIAN, CONSTANTIN
BULAT, PATRICIU MATEESCU, COSTEL BADEA,
WILHELM FABINI, LUCIA MAFTEI-TEODORESCU)
iulie 1970
Vallauris, Franța

Al XII-lea Concurs internațional de ceramică Gualdo
Tadino 1970
(participă: COSTEL BADEA, PATRICIU MATEESCU)
25 iulie — 31 august 1970
Perugia, Italia

Al XXIII-lea Salon al umoriștilor cu tema «Droguri nu!»
(participă: ALEXANDRU CLENCIU, CIK DAMADIAN,
DUMITRU NEGREA, NELL COBAR, NICOLAE
DAVIDESCU, ALBERT POCH)
26 iulie — 30 august 1970
Bordighera, Italia

Al XXVIII-lea Concurs internațional de ceramică de artă
(participă: ȘTEFAN BILCIU, LINICA ELS CĂLIN,
MARIA CHELSOI, MAGDALENA CHELSOI, VASILE
CRAIOVEANU, IULIA DINESCU, WILHELM
FABINI, ELENA ISTRATE DIMOFTACHE, MARIA
LĂZĂRESCU, DUMITRU RĂDULESCU)
26 iulie — 4 octombrie
Faenza, Italia

Expoziția internațională de caricatură cu tema «Caricatura
despre vacanță — Ippocampo 1970»
(participă: NICOLAE CLAUDIU, IOSIF TEODORESCU)
iulie — august 1970
Vasto, Italia

Festivalul de artă de la Edinburgh
(participă: HORIA BERNEA, PAUL NEAGU, PAVEL
ILIE)
16 august — 13 septembrie 1970
Galeria Richard Demarco, Edinburgh, Scoția

Al II-lea Concurs internațional de desen umoristic
(participă: CIK DAMADIAN, ADRIAN LUCACI,
DUMITRU NEGREA, ALBERT POCH, EUGEN
TARU, IOSIF TEODORESCU)
august — septembrie 1970
Pisek, R. S. Cehoslovacă

Expoziție internațională de grafică contemporană
(participă: LADISLAU FESZT)
26 septembrie — 18 octombrie 1970
Catarina, Italia

Expoziția internațională de pictură, sculptură și grafică cu
tema «Împotriva războiului și fascismului»
(participă: 17 sculptori, 30 de pictori, 31 de graficieni)
septembrie — octombrie 1970
Varșovia, R. P. Polonă

A II-a Bială internațională de gravură
(participă: ETHEL LUCACI BĂIAȘ)
septembrie — octombrie 1970
Bradford, Anglia

I-a Bială internațională de gravură pe lemn
(participă: MIRCEA DUMITRESCU, ANTON PERUSSI,
ION STENDL, ETHEL LUCACI BĂIAȘ)
25 octombrie — 31 decembrie 1970
Galeria departamentală, Banská-Bistrica, R. S. Cehoslovacă

A II-a Bială internațională de gravură
(participă: MARCEL CHIRNOAGĂ, NICOLAE SĂF-
TOIU, ION STENDL, TEODORA MOISESCU
STENDL, ION STATE, RADU DRAGOMIRESCU,
RADU STOICA, VALENTIN IONESCU, VASILE
PAULOVICZ)
octombrie 1970
Buenos Aires, Argentina

Expoziția «Intergrafik»
(participă: PETRE BEDIVAN, RADU DRAGOMIRESCU,
VALENTIN IONESCU, HILDEGARD PAAR KLEP-
PER, TIBERIU NICORESCU, RADU STOICA, IOAN
UNTCH, MARCEL CHIRNOAGĂ, LADISLAU FESZT,
GHEORGHE IVANCENCO, DUMITRU NEGREA,
DAMIAN PETRESCU, IULIU ȘUTEU)
6 nov. 1970 — 30 ian. 1971
Berlin, Republica Democrată Germană

16
24

107
42

3 / 102517 30/2

